

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA CONSTITUTION DE L'EFFET DE PRÉSENCE DANS LA CONSCIENCE
ART CONTEMPORAIN ET ANIMISME

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDE DES ARTS

PAR
PAULE MACKROUS

DÉCEMBRE 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I APPROCHE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE L'ALTÉRITÉ	4
1.1 Husserl : De la conscience du monde comme phénomène au phénomène de la conscience.....	6
1.2 Husserl : De l'Autre dans notre conscience à la conscience de l'Autre	13
1.3 De la sensation de l'Autre au chiasma	18
1.4 De l'immanence du monde commun au monde vécu.....	26
CHAPITRE II ANIMISME ET EFFET DE PRÉSENCE.....	32
2.1 Le primitif d'hier et d'aujourd'hui	34
2.2 De l'espace vécu à l'espace sacré	35
2.3 Cosmologie et représentations collectives : auto anéantissement d'une logique.	41
2.4 La loi de la participation et le chemin de l'immanence	47
2.5 Le numineux : sensations et représentations	49
2.6 Images numineuses en art contemporain et actuel	54
2.7 Art et animisme perceptuel	58
CHAPITRE III LA MISE EN CONDITIONS DE PERCEPTION D'UNE PRÉSENCE	62
3.1 Le <i>Forty-Part Motet</i> , 2001 : phénoménologie de la voix	64
3.1.1 Janet Cardiff, <i>Forty-Part Motet</i> , 2001 : <i>Description</i>	65
3.1.2 <i>La voix corps/La voix psychisme</i>	65
3.1.3 <i>Le timbre, l'unique</i>	68

3.1.4 La chair du rachitique et le parcours vécu	69
3.1.5 La trace comme représentation numineuse de l'altérité	71
3.1.6 Réenchantement d'un haut-parleur	72
3.1.7 Aborder l'œuvre par son effet de présence : la prière.....	73
3.2 <i>I Want You to Feel the Way I do</i> , 1998 : Phénoménologie de la sensation thermique.....	77
3.2.1 <i>I Want you to feel the way I do: Description</i>	78
3.2.2 La rencontre corporelle	78
3.2.3 La sensation thermique : de la réciprocité à la hantise	80
3.2.4 Hantise et incarnation	83
3.2.5 Le langage comme nourriture de l'aperception.....	84
3.2.6 Le corps participant.....	87
3.2.7 Présence duelle et envoûtement	88
3.3 Helen Choe, <i>Too Sweet Go Away</i> , Phénoménologie de l'odeur.....	90
3.3.1 <i>Too Sweet Go Away: Description</i>	91
3.3.2 Le sucre, la peau.....	91
3.3.3 La physicalité de l'odeur, le souvenir.....	92
3.3.4 Le numineux, une peau qui respire	94
3.3.5 Réenchantement du matériau comestible	95
3.3.6 Sculpter le savon/sculpter le parfum.....	97
3.3.7 Entre le désir et le cannibalisme.....	98
3.4 Marianne Corless, <i>Lodge</i> et autres œuvres de fourrure : phénoménologie de la tactilité	100
3.4.1 Marianne Corless, <i>Lodge</i> : Description.....	101
3.4.2 La rencontre épidermique	101
3.4.3 Le gouffre tactile.....	103
3.4.4 Vidéo : dynamisme et incarnation	104
3.4.5 Représenter le corps/sculpter le corps.	106

CONCLUSION	111
------------------	-----

BIBLIOGRAPHIE	115
---------------------	-----

LISTE DES FIGURES

Figure 3.1 : Janet Cardiff, <i>Forty-Part Motet</i> , 2001	64
Figure 3.2 : Jana Sterbak, <i>I Want You to Feel the Way I Do</i> , 1998	77
Figure 3.3.1 : Helen Choe, <i>Too Sweet Go Away</i> , 2004	90
Figure 3.3.2 : Felix Gonzales Torres, <i>Untitled (Ross)</i> , 1991	98
Figure 3.4.1 : Marianne Corless, <i>lodge</i> , (extérieur), 2004	100
Figure 3.4.2 : Marianne Corless, <i>Lodge</i> , (intérieur), 2004	101
Figure 3.4.3 : Jana Sterbak, <i>Robe de chair pour albinos anorexique</i> , 1998	108
Figure 3.4.4 : Marianne Corless, <i>Fur Queen</i> , 2002	109

RÉSUMÉ

Ce mémoire représente l'ensemble de mes réflexions portées sur le phénomène de l'« effet de présence » dans des œuvres d'art contemporaines. Il s'attache d'abord à la présence elle-même. Avec une approche phénoménologique, j'expose la manière dont la présence de l'Autre être humain se construit dans la perception humaine. Dans un deuxième temps, c'est une réflexion sur l'effet lui-même qui est opérée par l'étude de la religion primitive dite animiste. J'expose ici comment la présence dans les choses inertes s'érige dans l'esprit animiste. Cette réflexion me permet de proposer un éclaircissement sur l'effet de présence dans des œuvres d'art, sur la manière dont celui-ci opère dans notre perception. Finalement, quatre œuvres contemporaines (*Forty-Part Motet*, Janet Cardiff, *I Want You to Feel the Way I Do*, Jana Sterbak, *Too Sweet Go Away*, Helen Choe et *Lodge*, Marianne Corless) sont étudiées selon leur effet de présence.

PHÉNOMÉNOLOGIE, HUSSERL, ALTÉRITÉ, PRÉSENCE, PRIMITIF, ANIMISME, REPRÉSENTATION, INSTALLATION, POLYSENSORIALITÉ

INTRODUCTION

Il y a d'abord une expérience des œuvres d'art qui se présente comme une énigme, puis vient ensuite le désir de la comprendre, de la décrire le plus justement possible. Plus la recherche avance et plus mon désir de résoudre l'énigme se dissipe pour laisser place à celui de la nourrir. Ce mémoire se présente alors comme l'ensemble des réflexions portées sur un phénomène particulier expérimenté dans des œuvres d'art contemporaines, celui de l'effet de présence. Les œuvres qui ont inspiré ce mémoire offrent un agencement d'objets qui, lorsque je les visite, s'érigent dans ma conscience comme présences, comme altérités. Ce phénomène est donc au cœur de ce travail, je cherche ici à le décrire et à le comprendre. L'effet de présence est un phénomène récurrent en art contemporain et actuel, c'est pourquoi il m'a semblé important de l'étudier et d'offrir quelques pistes pour l'aborder.

J'expose comment l'effet de présence se constitue dans la conscience et ce qu'il engendre à son tour. L'altérité est un phénomène largement étudié, les écrits abondent sur ce sujet. J'ai choisi, comme point d'ancrage, la méthode phénoménologique d'Husserl parce qu'elle me permet de décrire ce phénomène en profondeur sans le décharner. Par ailleurs, cette méthode s'intéresse à la conscience et, par la mise entre parenthèses du monde qu'elle opère, elle fait advenir l'Autre dans l'immanence. Ainsi, elle ouvre la description de l'effet de présence à celle de la perception humaine et non simplement à celle d'un artifice appartenant à un objet ou à un agencement d'objets. Le phénomène décrit par Husserl n'effectue pas de scission entre le pôle objectal et le pôle subjectif. Il les unit dans une dynamique qui prend racine dans la conscience humaine.

Mes réflexions s'organisent donc en trois chapitres ayant comme fil conducteur l'étude du phénomène de l'effet de présence. Dans le premier chapitre, c'est la présence elle-même qui m'intéresse, la description de la constitution de la présence dans la conscience. Avec la phénoménologie d'Husserl, dont je retrace les principales étapes de sa méthode (parce que ces différentes étapes demeurent dans l'esprit de toutes les réflexions opérées dans ce mémoire), je décris comment *l'alter ego* s'érige dans la conscience. Toutefois cette description m'apparaît un peu réductrice parce qu'elle n'intègre pas la polysensorialité, elle concentre son attention uniquement sur le sens de la vue. Je complète donc mon exposé en m'inspirant de la philosophie de Merleau-Ponty et de Levinas pour élargir la description de la présence. Je m'intéresse finalement à la manière dont le monde commun s'érige dans notre perception à partir de la perception de l'altérité. J'expose l'idée de l'inexistence d'un seul monde commun en apportant le concept du monde vécu de Merleau-Ponty.

Si la manière dont la présence s'érige dans la conscience peut s'éclairer à la lumière de la phénoménologie d'Husserl, la description du phénomène de l'« effet » en tant que tel est beaucoup plus laborieuse. La phénoménologie ne distingue pas l'effet de la réalité. Si la sensation est la même pour l'un et pour l'autre, l'effet est du même coup une réalité pour celui qui le perçoit. La phénoménologie d'Husserl s'intéresse à l'Autre lorsqu'il n'y a aucune équivoque dans la conscience, lorsqu'il y a certitude. Ici je m'intéresse à une sensation de l'Autre mêlée à celle de l'objet inerte. Il y a sensation de l'Autre tout en sachant qu'il n'en est rien. L'effet de présence dans l'inertie est un phénomène qui existe depuis toujours dans l'histoire humaine. C'est pourquoi je m'intéresse également à la religion dite primitive, la religion animiste. L'étude de la religion animiste vient consolider mes idées sur l'« effet de présence » se construisant à l'intérieur de celui qui le perçoit. Mes réflexions sur cette religion se concentrent donc sur la sensation de présence construite par des représentations

mentales, par la participation à ces représentations et par des sensations religieuses relatives au primitif certes, mais à l'être humain en général. Si l'effet de présence résulte de représentations construites dans l'immanence et d'une participation à celles-ci, il en est de même de la représentation artistique. Les artistes créent des représentations qui se reconstruisent à chaque fois dans la perception du spectateur qui y participe par sa présence. Pour qu'il y ait effet de présence, il faut donc que l'œuvre mette en « conditions de perception » la présence. Elle doit agencer des sensorialités pour que la construction de la présence puisse s'opérer. On comprend alors que le chemin parcouru jusqu'à présent me sera utile pour l'étude de ce phénomène à l'intérieur de chacune des œuvres.

Le troisième chapitre est consacré aux études de cas. Je m'intéresse à quatre œuvres qui ont suscité en moi l'effet de présence : *Forty-part Motet*, Janet Cardiff, *I Want You to Feel the Way I Do*, Jana Sterbak, *Too Sweet Go Away*, Helen Choe et *Lodge*, Marianne Corless. J'expose ainsi comment l'effet de présence se construit pour chacune des œuvres en reprenant la méthode phénoménologique pour la description de la constitution de l'*alter ego* dans la conscience. Différentes sensorialités sont sollicitées dans ces œuvres. Cela me permet d'exposer comment le son, la chaleur, le tactile et l'odeur peuvent engendrer un effet de présence dans la conscience. On y comprend aussi comment la perception harmonise les sensations en une sensation globale : il y a une synergie entre nos cinq sens. Cette synergie perceptive génère l'effet de présence parce que les éléments de l'œuvre, lorsqu'ils sont reconstruits dans le foyer perceptif en une perception globale, génèrent une représentation mouvante. Il m'intéresse d'envisager les significations de ces œuvres à partir de ce phénomène de l'effet de présence et de voir comment le dynamisme entre l'inerte et l'animé engendre une dualité.

CHAPITRE I

APPROCHE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE L'ALTÉRITÉ

L'effet de présence que je souhaite étudier dans les œuvres d'art contemporaines et actuelles relève de la perception d'un agencement d'objets qui, lorsque que je l'expérimente, s'érige dans ma conscience comme *alter ego*. Il me faut d'abord décrire, à l'aide de la méthode phénoménologique d'Husserl, la constitution de cet effet de présence dans ma conscience lorsque je suis confrontée réellement à l'autre être humain. Les textes des penseurs d'hier et d'aujourd'hui regorgent de réflexions sur l'altérité, l'Autre en général, si bien que le vaste éventail des études sur ce phénomène est très diversifié. Les réflexions qui arpentent le champ de l'Autre sont à la fois inépuisables, parce que l'altérité se redéfinit sans cesse dans le regard de celui qui le médite. Une seule explication de ce phénomène est un but inatteignable puisqu'il ne cesse de fasciner, et ce, dans une multitude d'approches théoriques relevant autant de la psychologie, de la sociologie ou encore de la philosophie. L'Autre est tout ce qui se présente comme tel, d'une émotion jusqu'à la perception de l'autre être humain, de la différence de sexe jusqu'à la différence culturelle. Là où sévit une frontière à l'intérieur de moi-même, me permettant d'envisager l'extériorité, il y a là quelque chose à étudier du point de vue de l'altérité. La phénoménologie husserlienne, déjà exclusivement par son approche, redéfinit l'altérité en me plongeant au cœur même de mon expérience de l'Autre, dans toute la densité de la rencontre immanente. S'il m'est impossible de cerner définitivement cette expérience, qui m'échappe à chaque fois où je pense la saisir, je souhaite plutôt lui apporter une simple lueur. Cette première éclaircie sera ainsi un guide, pour mes futures réflexions sur l'art, car elle sera mon point de départ et d'ancrage.

J'ai ici choisi de scruter quelques écrits des philosophes phénoménologues afin de traduire selon eux, puis, selon moi, le phénomène de l'altérité comme *alter ego* : le moment intense où il m'apparaît et la manière dont il lutte pour sa survie. Je marche dans les pas d'Husserl et de sa méthode élaborée dans les *Méditations Cartésiennes*¹. Je souhaite refaire le chemin qu'il emprunte afin d'arriver à sa propre description de la constitution de l'*alter ego* dans la conscience humaine : celui-ci se construit dans l'immanence. Je dois d'abord comprendre plus généralement le renversement radical de l'attitude naturelle qu'Husserl propose. C'est à partir de ce bouleversement fondamental, ainsi que d'une sorte de fouille archéologique intense en son être même, qu'Husserl parvient à rejoindre l'ego transcendantal. Celui-ci est un état d'esprit permettant d'être le spectateur de sa propre conscience. L'ego transcendantal permet au philosophe de décrire le phénomène qui m'intéresse pour ce chapitre, la sensation de présence. La méthode est ici exposée pour bien montrer comment le philosophe parvient à cette description, mais aussi parce qu'elle se manifeste tout au long de cette étude et des études d'œuvres d'art. Les différentes strates de son parcours ne sont pas toutes étudiées, je prends soin d'expérimenter celles qui me semblent incontournables et que j'utilise tout au long de mon propre parcours vers la constitution de l'effet de présence dans la conscience humaine.

Je présente donc les moments importants de la méthode phénoménologique d'Husserl afin de pénétrer dans l'univers de l'altérité. J'éclaire ensuite certains concepts revus sous la plume de Merleau-Ponty. J'ai aussi recours à quelques notions de Levinas, élargissant le champ de l'altérité et de son appréhension dans toute l'épaisseur de la sensation. De cette altérité immanente, relevant de la phénoménologie d'Husserl, le monde (ou l'expérience du monde : ce qui revient au

¹ Edmund Husserl. 1991. *Méditations Cartésiennes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949.

même pour Husserl) se trouve ainsi bouleversé. Je me questionne donc sur l'existence possible d'un espace commun. Ce questionnement génère l'évidente primordialité de l'espace vécu : un espace qui me relie aux choses et qui m'inonde lors de mon expérience des œuvres d'art.

1.1 Husserl : De la conscience du monde comme phénomène au phénomène de la conscience.

Lorsque le monde lui-même apparaît à la conscience comme pur phénomène, portant en lui la possibilité de sa non-existence, la présence d'un sol fondateur s'impose. La recherche de l'apodicticité de toute connaissance chez Husserl est ce vers quoi il tend. La méthode phénoménologique, telle que présentée dans les *Méditations cartésiennes*, est en quelque sorte un chemin qui ne saurait avoir une destination tout à fait certaine. Il porte en lui son retour, mais il est dirigé par un désir : celui de fonder toutes les sciences. Le chemin porte son retour véritablement comme dans une activité méditative, où celui qui s'y adonne débroussaille à l'intérieur de lui-même. Il refait le chemin de son vécu, mais en s'affranchissant sur son passage de tout ce qui a trait à sa personne elle-même, s'en détachant du même coup. Si cette méthode devient pour Husserl un outil essentiel à tout philosophe, c'est parce que notre sensation première est que nous sommes enracinés dans le monde. Une grande partie de ce monde, d'une part, nous échappe et, d'autre part, nous imprègne. Nous nous trouvons ainsi dans l'attitude naturelle. Nous ne sommes que d'infimes parties éphémères du monde. La présence du monde semble si évidente que nous nous y perdons, nous y croyons et, par le fait même, nous ne l'envisageons pas comme une croyance. La possibilité de nous en détacher ne nous vient pas d'abord à l'esprit. Le monde est là, sous nos yeux, rien de plus évident. Selon Husserl, cette conviction est à ce point enracinée qu'elle est à l'origine même de toutes les sciences, de la science naturelle jusqu'à la

psychologie, et donc de toutes connaissances². Cette attitude est à l'origine de toute croyance et c'est par celle-ci que je vis généralement. Je suis donc imprégnée de cette manière d'être lorsque je fais l'expérience des œuvres puisque je ne remets aucunement en cause leur existence et, par extension, celle du monde non plus.

Le monde, une croyance, est donc la source de tout ce que nous appelons connaissances. Là où la science prétend naître en dehors des sens humains (du monde sensible) et procurer des connaissances véritables, elle s'enfonce dans sa naïveté et renforce sa croyance. La géométrie, par exemple, la forme géométrique, est directement issue d'une intuition sensible des multiples formes de la nature et du monde. Pourtant elle se présente dans toute sa rationalité comme si elle n'émergeait pas de l'expérience sensible du monde. La psychologie, dit Husserl qui cherche à s'en distancier dans ses nombreux ouvrages, une discipline qui semble s'ancrer dans l'immanence, porte sur des faits psychiques. L'idée du fait psychique lui-même implique une scission entre le corps et le psychisme. Ainsi la psychologie tient comme acquise la déduction dualistique présumée dans toutes les approches psychologiques, celle du corps et de l'esprit. Cette abstraction relève pourtant d'une intuition empirique sensible impliquant d'emblée une croyance aveugle en l'existence du monde. Elle relève d'un tas de prédispositions émergeant dès la mathématisation galiléenne de la nature³. Ce qui est à retenir ici, et j'y reviendrai au second chapitre, est que la scission corps/âme ne va pas de soi. Elle est définitivement une croyance. La scission est présente dans la perception de ceux qui l'ont apprise.

² *Ibid*, pp.49-70.

³ Husserl élabore sur le fondement fragile des sciences occidentales en reprenant l'histoire de la mathématisation de la nature galiléenne en passant par la philosophie de Descartes, la psychologie de Locke et de Hume jusqu'à la philosophie kantienne dans : Edmund Husserl. 1962. *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, Paris, Gallimard, 1954, pp.25-116.

Husserl croit donc que la psychologie ainsi que toutes les autres sciences modernes ne questionnent aucunement le sol sur lequel elles reposent. Celui-ci est exclu dans toutes les réflexions que les sciences peuvent apporter sur elles-mêmes. C'est aussi là où Descartes a fait son erreur déterminante et où Husserl bifurque dans un parallèle à l'intérieur de la méthode de Descartes. En voulant trouver une évidence indéniable, en se dépouillant de tout présupposé envers le monde par sa fameuse *skepsis*, il s'est empreint d'une croyance en un être suprême qui lui-même était une abstraction relevant d'une intuition empirique du monde sensible. Cet idéal est une construction qui ne saurait être là d'emblée, car toute idée prend racine dans l'expérience sensorielle⁴. Descartes n'a donc pas su s'affranchir véritablement de tous les présupposés qui animaient sa réflexion. Dans la pensée husserlienne, un tel présupposé est un pilier sur lequel il est impossible d'ériger quoi que ce soit puisque, ignorant le sol sur lequel il repose, il est destiné à s'effondrer. Il s'agit d'un travail éphémère que celui d'élucider les présupposés voilés derrière toutes connaissances, ceux qui se trouvent dans mon propre regard. Selon Husserl, une grande lumière est fondamentale pour effectuer un véritable renversement de l'attitude naturelle. Je retiens cette première étape qu'est celle de l'élucidation puisqu'il est pour moi important de pouvoir décrire ce qui sous-tend la perception animiste des œuvres d'art. Il me faut quelque peu me détacher de l'attitude naturelle, dans laquelle je perçois un effet de présence devant ces objets, afin de décrire ce phénomène et d'en comprendre le noyau. Si cette élucidation est nécessaire, c'est parce que je sais que ces objets ne sont pas à proprement parler du réel vivant. Ils doivent se distinguer, dans leur construction perceptive en tant que présence, de celle de la présence humaine.

Selon Husserl, il faudrait alors chercher l'origine des sciences et de tous les présupposés se présentant comme des racines indéniables, afin de dénouer les

⁴ *Ibid*, p.p. 49-70.

raisons de leur présence. Cette recherche peut devenir une fouille profonde dans l'histoire humaine, mais s'achève toujours sur l'existence inhérente du monde. L'expérience du monde sensible étant la source de toutes connaissances et de leurs présupposés, son questionnement radical est donc un point de départ à la méthode phénoménologique. Si Husserl s'empresse d'anéantir la naïveté, c'est véritablement celle qui a trait à la certitude concernant le monde qui sera d'abord abolie. Il ne s'agit pas de se fermer les yeux et de contraindre tous les autres sens comme pour amortir l'imbibement du monde. Il s'agit plutôt de maintenir le monde tel qu'il se donne à moi, sans toutefois lui accorder de jugement quant à son existence ou à sa non-existence. Je ne saurais me détacher réellement de tous les présupposés qui animent mon regard sur le monde, mais je m'efforce de ne pas porter de jugement quant à leur validité. Il s'agit donc d'une mise entre parenthèses du monde et ainsi de tous les jugements portés sur lui. Cette maintenance du monde en tant que phénomène, aussi appelée *epochè phénoménologique*, m'entraîne à transformer tout ce qui se donne à moi en purs phénomènes. Le monde et tout ce qui a trait à celui-ci, c'est-à-dire les présupposés, les sciences, notre histoire, notre culture, sont comme dans un état flottant au sein de ma conscience. Celle-ci offre une transparence de son propre spectacle, de tout ce qui l'habite. Si une telle lucidité est possible pour Husserl, je ne prétends pas pouvoir l'atteindre. Comme je l'exposerai bientôt, cette étape de la méthode du philosophe, qu'il semble lui-même croire avoir atteint, le porte vers une description très intéressante de l'*Alter ego*.

Ce qui est en effet fascinant est que, dans ce bouleversement, les choses ne prennent plus racine de la même manière que lorsque je suis dans l'attitude naturelle. Celle-ci me portait à voir les choses, le monde, la terre, à l'extérieur de moi. Cette nouvelle lucidité m'offre des certitudes qui reposent sur l'immanence même du contenu. Autrement dit, je ne pourrais, selon la méthode phénoménologique d'Husserl, affirmer que parce que je perçois une montagne, il y a une montagne hors de ma perception. Il y a plutôt, dans ma conscience, des vécus

s'organisant de manière à former une perception d'une montagne. La méthode est uniquement descriptive, la perception de la montagne se dépeint comme une activité de la conscience. Les choses s'enracinent toutes à l'intérieur de moi et le monde qui fut autrefois tangible devient flux de vécus. Si quoi que ce soit porte la trace de la transcendance, elle ne peut qu'être immanente. Cette nouvelle posture, qui me porte vers une plus grande conscience résulte de la découverte de ce sol impénétrable, le seul sur lequel il m'est possible de construire un savoir qui soit digne de ce nom, selon Husserl, l'ego transcendantal⁵. Celui-ci est irréductible.

Si, par la méditation, Husserl atteint l'ego transcendantal, et que, par cette disposition, le voile des phénomènes laisse tout ce qu'il porte dans une limpidité absolue, il peut ainsi librement observer l'activité même de la conscience. Il peut décrire la structure de la conscience en toute « neutralité ». La transparence soudaine des vécus permet alors à Husserl d'étudier la conscience, le théâtre où s'entremêlent et se percutent les vécus. L'évidence première relative à la structure de la conscience, et déterminante de toute la philosophie d'Husserl, est son intentionnalité, conscience est toujours *conscience de*. Je ne pourrais m'imaginer une conscience qui ne serait pas conscience de quelque chose. La conscience est une noèse, l'acte de visée, un mouvement vers l'extérieur qui cherche à se combler. Elle porte inévitablement un contenu, le noème, qui ne saurait être figé puisque le spectacle qu'ouvre la conscience est en mouvement continu. Sa structure est le temps, l'écoulement d'un flux de vécus qui déferlent sans relâche. Son mouvement incessant ne transforme pas pour autant la structure de la conscience, celle-ci ne saurait être éphémère. Je pourrais ici me représenter cette structure comme une sorte de contenant dans lequel se meuvent tous mes vécus, dans lequel mes perceptions entrent de manière tout à fait chaotique et explosent dans tous les sens. Pourtant, ces vécus semblent s'ordonner, s'organiser selon une structure, dans une

⁵ *Ibid*, pp.49-70.

cohérence parfaite⁶. Les vécus, les sensations primaires, se joignent et se dissocient et forment dans la conscience des choses, des objets. La conscience organise son contenu sous le mode de l'association, un fonctionnement qui érige le sens du perçu. La reconnaissance de ces objets, dans la conscience, relève de toutes les expériences vécues qui, par le tressage associatif, sont identifiées. Le tissage se fait de manière spontanée, il s'agit d'une *synthèse passive*⁷.

Si l'association rassemble mes vécus en un objet quelconque, c'est que cet objet existait préalablement pour moi. C'est donc paradoxalement à partir d'un présupposé, d'une forme idéale, que les vécus sont susceptibles de s'organiser dans la cohérence de cette même forme. Pour ainsi dire, l'objet idéal « montagne », est une abstraction des expériences vécues d'une « montagne », mais il est aussi le fil conducteur de la synthèse des perceptions de la « montagne ». Autrement dit, l'objet idéal est à la fois le guide, mais puisque je ne saurais le présupposer réellement, il a d'abord dû être construit, lui aussi, par la perception sensible d'abord. La perception de l'objet est aussi et surtout composée d'aperceptions. Je ne saurais voir toutes les faces d'une chaise en un même moment de perception, mais j'intuitionne déjà pourtant sa forme totale. Je peux découvrir la chose en me déplaçant autour d'elle. Par une suite de perceptions comprenant en elle la rétention (la perception qui survit dans mon regard lors de ma prochaine perception) et la *protention* (l'attente de la prochaine perception). Toutefois la chaise peut aussi être vue de face et son aperception peut se construire en moi-même. La *synthèse passive* est en quelque

⁶ Husserl semble prendre comme acquis dans toutes ces descriptions de la conscience, l'état normal de l'adulte, il met volontairement de côté toutes personnes ayant une pathologie quelconque.

⁷ À cette synthèse passive s'ajoute la synthèse active. Beaucoup moins fréquente, celle-ci se rattache davantage à l'imagination et à la créativité. Par la synthèse active je peux inventer un objet nouveau que je construis en choisissant ses propriétés.

sorte un amalgame de sensations, perceptions, aperceptions, rétentions, *protentions* et de souvenirs qui, par l'association, permettent l'identification de l'objet⁸.

L'objet comme entité, bien que je me sois obstinée à l'appeler ainsi, s'anéantit pourtant à la lumière de la phénoménologie de Husserl. Dans le terme même du noème, qui fait fi d'être le pôle objectal de ma perception, l'objet porte en lui la visée, ou plus encore, il est une visée. Je ne saurais en discerner un contour précis, une frontière externe quelconque, car il est inséparable de celui qui le regarde. La seule rupture qui puisse l'identifier comme un objet est une rupture à l'intérieur même de celui qui s'imbibe de l'objet. Cet entrelacement des pôles noétiques et noématiques, de l'acte de visée et de l'objet visé, est au cœur de mes réflexions. Il me porte à chercher mes éclaircissements sur l'effet de présence dans l'immanence.

C'est justement à partir de ce tissage inhérent à toutes perceptions que repose ma pensée sur la constitution de l'Autre dans la conscience humaine. Le noème « montagne » appartient donc à chacun de nous jusque dans l'aperception, le flanc de montagne qui est tout à fait dans l'ombre. Je peux accueillir aisément l'idée de l'immanence des aperceptions, puisqu'elle est tout à fait cohérente avec celle de l'entrelacement que présentent le noème et la noèse. Si l'objet visé est en moi dans mon acte de visée, tout ce qui le constitue comme tel est aussi issu de moi-même. Lorsque je regarde les œuvres d'art, je les construis en moi-même dans ma perception. Dans le cas des œuvres choisies pour ce mémoire, le ou les objets qui constituent l'œuvre ne sont pas l'œuvre, ils en font tout simplement partie. Je reconnais ces objets parce qu'ils font échos dans ma conscience et parce que perceptions, aperceptions et associations se mettent à l'œuvre pour dévoiler l'identité de l'objet. Toutefois l'œuvre est toute autre, elle en est l'expérience. Je ne

⁸ *Ibid.*, pp.71-100

la saisis pas ainsi aussi rapidement parce qu'elle m'incruste davantage dans son existence. Elle ne peut être portée à ma conscience tel un concept, par exemple, le concept « montagne », parce que mon expérience même fait partie de son identité. Un concept ne change pas. Issu des multiples expériences, il se fige quelque part afin que je puisse m'y repérer lors des constantes synthèses passives qui s'articulent dans ma conscience. L'objet « œuvre » des œuvres que j'ai choisies est mouvant. Il se régénère tout le temps parce que les œuvres sont aussi des présences dans ma conscience. Un peu comme la présence d'un être humain, elles comportent quelque chose qui me dépasse, qui est hors de mon contrôle.

Il est plus aisé, maintenant, avec la méthode husserlienne, de décrire la constitution d'un objet dans ma conscience, la manière dont il advient et s'érige comme tel. Toutefois cela se complexifie fortement lorsque je me confronte à l'Autre. L'Autre n'est pas un noème tel qu'un objet peut l'être. Il porte aussi en lui un ego que j'érige en tous points dans ma conscience. L'Autre présente une aperception que je construis, certes, mais contrairement à l'aperception des choses inertes, l'aperception de l'autre m'est inaccessible par essence. Dans la philosophie d'Husserl, rien ne semble pouvoir m'échapper réellement. La transcendance, se présentant comme quelque chose d'inaccessible, est elle-même construite par la conscience à partir de ce qui lui est accessible. L'aperception porte en elle sa possibilité. D'où vient donc cette sensation indubitable de transcendance qui advient lorsque je me retrouve en présence de l'Autre?

1.2 Husserl : De l'Autre dans notre conscience à la conscience de l'Autre

La présence de l'Autre, si je tente de dénouer un peu les associations qui la forment, possède une large part d'aperceptions. Tout ce qui nous est dissimulé et qui fait en sorte que l'objet est objet (et par extension, que l'Autre est l'Autre),

provient d'abord, si je demeure fidèle à Husserl et à toute construction des choses, d'une perception originaire. La seule perception originaire que je puisse avoir de l'Autre est celle que j'ai de son corps. L'altérité ne semble pas se situer dans cet élément physique, mais à quelque chose qui le dépasse et qui le fait briller. L'Autre brille du fait qu'il vit et que j'intuitionne toute la présence de son être. Si cette intuition, qui se présente sous le mode de la certitude lorsque je suis devant l'Autre, est issue de moi-même, je devrai accepter tôt ou tard que l'Autre en tant qu'*homologon* me porte aussi en lui. L'Autre est visé, mais l'autre me vise aussi. Il ne s'agit pas d'un objet inerte, mais d'une autre conscience intentionnelle. Il est un noème qui devient noèse et qui n'hésite pas à me transformer en noème à son tour. Si l'objet peut s'exprimer du point de vue de l'altérité, c'est d'une manière distincte de l'altérité de l'Autre être humain. C'est pourquoi Husserl modifie quelque peu sa méthode pour décrire cette constitution de l'Autre dans la conscience.

Plongée en moi-même, et comme dans l'effet d'un dédoublement, j'observe de loin, dans la distance que me procure l'adoption de l'attitude transcendante et comme si je regardais dans une lorgnette toute spéciale, les vécus qui pénètrent dans ma conscience. Je porte soudainement toute mon attention, en cherchant dans la foulée de mes expériences, celles qui ont trait à l'expérience étrangère. J'observe l'Autre, mais aussi tous les phénomènes, tels ceux de la culture, de l'histoire, de la société, qui me rappellent la présence indéniable de l'Autre. Il est maintenant insuffisant de les vider d'un jugement quelconque, il faut maintenant s'efforcer de les faire disparaître totalement. À travers ma lorgnette, j'observe que la scotomisation de toutes expériences impropres effeuille progressivement ma sphère d'expérience de toutes ses épaisseurs. Il ne me reste que ma propre sphère d'expérience se définissant ici comme la négative de tout ce qui ne m'est pas étranger. Cette nouvelle fouille séparative me présente ce qui m'est spécifique, ce à partir de quoi il m'est possible de faire toute expérience. Là où il ne m'est plus possible de déterrer et de discriminer, j'atteins l'irréductible fondation, mon monde propre. Le seul objet

que je connaisse de l'intérieur et duquel je maîtrise les mouvements est mon corps⁹. Il est donc cette dernière strate. Je pourrais dire de cette strate essentielle qu'elle est dénudée lors de ma naissance et qu'elle acquiert rapidement tous ses revêtements avec l'expérience du monde. De ce corps propre, je peux toucher et être touchée du même coup. Si l'ego transcendantal est le fondement des connaissances, le corps, lui, est l'objet qui me permet l'accessibilité au monde sensible. Lorsque je fais l'expérience étrangère, lorsqu'un autre corps entre dans ma sphère propre, c'est par le biais de celle-ci que je le rencontre.

Réduit à mon corps propre et à ma spécificité, je peux maintenant faire entrer le corps de l'autre à l'intérieur de ma sphère d'expérience, par exemple, dans mon champ de vision. La vue est le sens le plus étudié chez Husserl, j'exposerai postérieurement comment la perception de la corporalité n'est pas simplement visuelle. Avec cette réduction particulièrement conçue pour l'étude du phénomène étranger, je me permets d'exposer la rencontre de l'Autre, comme d'abord et avant tout, une rencontre corporelle. L'Autre s'immisce dans ma lorgnette en tant que corps. Toutefois ce corps me ressemble et je fais l'expérience de ce corps Autre avec mon corps propre. Toujours dans ma lorgnette réduite, j'ai l'intuition que ce corps possède un maître. Les agissements de ce corps s'inscrivent en cohérence avec les miens. Ils sont régis par quelqu'un d'autre. Ce corps est comme le mien. La possibilité de son psychisme provient de l'appariement qui est effectué tout passivement, (au sens de la synthèse passive husserlienne) en moi. Je n'évoque pas ici l'idée d'une déduction logique de l'expérience de la physicalité de l'Autre, mais plutôt celle d'une intuition du corps de l'Autre comme un autre *moi* qui fait aussi l'expérience d'un monde propre. L'aperception de l'Autre s'érige comme une tige qui pousse en moi. Lors de la perception du corps étranger, elle forme une sorte de bulbe dans laquelle je conçois la possibilité que d'autres tiges peuvent y pousser,

⁹ *Ibid.*, pp.141-155

bien que je n'en fasse jamais l'expérience originaire. Ce bulbe est en quelque sorte la sphère spécifique de l'Autre qui construit lui aussi en lui l'aperception des autres sphères spécifiques, de la mienne par exemple. Une part de moi-même m'échappe alors peut-être, mais cet échappement est aussi mon propre édifice. L'expérience originaire de l'Autre est donc celle de son corps. La cohérence dans les mouvements et les agissements permet une concordance suffisante à l'appariement¹⁰.

Dans ce début de constitution, je dois déjà admettre que l'Altérité est quelque chose qui n'existe que par moi-même. Il se forge en moi, se solidifie ou s'amointrit selon mon expérience. Le psychisme de l'Autre, sur lequel ma lorgnette n'a malheureusement aucun point de vue, apparaît toutefois indéniable. Lorsque j'ai perception d'un objet, je l'ai indiqué plus tôt pour la synthèse passive, la perception de l'objet, identifié comme tel, est aussi construite d'aperceptions. Seulement, ces aperceptions de l'objet, qui se donnent à moi, sont vérifiables, elles portent en elles la possibilité d'une vérification. Je n'aperçois point le dos de la chaise, mais je peux tout de même me mobiliser et marcher tout autour de l'objet et ainsi transformer l'aperception en une perception et la perception précédente, en une aperception ou rétention. Lorsque je parle du psychisme de l'Autre, je dois admettre qu'il s'agit là d'une aperception qui sera toujours inaccessible à ma perception. Contrairement au dos de la chaise, le psychisme de l'Autre est inatteignable par essence. Ce qui m'est inaccessible de la chaise est la perception que l'Autre a de cette chaise avec ses propres vécus, souvenirs, rétentions et protentions, et donc, encore une fois de l'Autre lui-même. C'est de cette construction de l'aperception de l'Autre que jaillit la présence de l'Autre.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 157-202.

Si la présence de l'Autre est finalement une sensation profonde qui survit de mon immanence, et que cette sensation est suscitée parce que le corps de l'Autre s'apparente au mien, il est curieux que je parvienne à le dissocier de moi-même. Puisque j'expérimente, dans ma sphère propre, l'Autre comme un autre moi, quelque chose doit se produire afin que je ne sois pas confondue avec cet Autre, à son psychisme présenté. Si une frontière s'érige entre moi et l'Autre que je convoite, elle provient du cadre spatio-temporel qui distingue immédiatement l'Autre de moi-même. Par un cadre, que délimitent l'espace et le temps, je parviens, selon Husserl, à maintenir une étrangeté. Je suis ici, à ce moment précis et à cet endroit précis, et l'Autre se présente sur le mode du *là-bas*, à ce même moment distinctement. Je ne saurais me trouver ici et là-bas au même moment. L'Autre ne pourrait être ici où je suis au même moment où je m'y retrouve. Du pouvoir moteur de mon corps se dessine en moi la possibilité d'un déplacement et de transformer le *là-bas* de l'Autre en un *ici* pour moi et ainsi d'avoir le même point de vue sur les choses que l'Autre avait quelques minutes plus tôt. Cette disposition à faire du *là-bas* de l'Autre mon *ici* et vice-versa est précisément la scission nécessaire à l'expérience de l'altérité¹¹. Cette scission, et toute l'expérience de l'altérité, réside étrangement, pour Husserl, dans une sensation essentiellement visuelle. L'Autre est en moi, la frontière qui me permet de le maintenir ainsi est aussi ma création, bien qu'elle soit passive et elle se limite au cadre spatio-temporel.

C'est donc ainsi que se forge l'altérité et, par extension, l'*alter ego* dans la conscience humaine pour le phénoménologue. La rencontre du corps peut se faire autrement que visuellement (j'y reviendra bientôt). L'extériorité, ainsi érigée dans ma conscience, génère l'altérité, tout ce qui est autre et qui n'est pas moi. Cette sensation peut se présenter devant des objets, mais dans le cas de la perception du corps, elle génère la présence de l'autre être humain.

¹¹ *Ibid.*, pp. 165, 169

1.3 De la sensation de l'Autre au chiasma

La prédominance du visuel dans l'appréhension de l'Autre et la constitution finale de l'Autre se réalisant par le cadre spatio-temporel sont deux éléments importants que l'on retrouve dans la philosophie de l'altérité d'Husserl. Ces éléments me portent, dans le cadre de ce mémoire, vers un désir d'ouvrir leur champ et de les approfondir tout autrement. Le premier peut s'étendre à toutes les sensorialités. Le deuxième mérite d'en décrire la rupture qui sévit au moment de l'expérience de l'Autre. Cette rupture semble se munir d'une « double intention ». J'expliquerai davantage ce dernier élément au cours de ce chapitre. L'exclusivité conférée à la modalité sensorielle du visuel est tout à fait étrange. Déjà, lorsque je parle du regard, il n'y a pas une seule sensorialité à l'œuvre. Le regard lui-même, selon Merleau-Ponty, n'est pas simplement visuel, il est aussi tactile¹². Si ma main qui effleure les choses du monde devient elle-même touchée, il en est de même de mon regard. Lorsque je le porte sur les objets, ceux-ci touchent d'une certaine manière ma rétine pendant que mon regard épouse les formes et les textures. Si le regard palpe tout ce qu'il trouve sur son passage, les autres sensorialités sont tout autant impliquées avec les choses du monde. Je rencontre toutes sortes d'odeurs qui ont un certain degré d'intensité pour moi. Lorsqu'elles sont très fortes, elles semblent même endommager les conduits qui la portent en moi. L'odorat relève de la sensation tactile et ce, jusqu'au moment où l'odeur s'immisce dans mes poumons. Le goût est aussi une forme de toucher, la sensation tactile y est indélicable du moment où je déguste un aliment.

Bien que la conscience intentionnelle ne saurait nier les autres sensorialités, je n'y trouve pas même une ébauche de leur fonctionnement dans l'appréhension de l'Autre telle que dépeinte par Husserl. Les différentes sensorialités ne sont que des

¹² Maurice Merleau-Ponty. 1954. *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, pp.171-173

modalités de la conscience intentionnelle, ou encore des modalités de donation de l'objet. Toutefois la description de l'avènement de l'Autre dans ma conscience, chez Husserl, repose sur la perception visuelle. La sensation profonde de l'Autre ne saurait naître exclusivement d'une sensation visuelle, d'une simple apparence sur laquelle je devine passivement, au sens Husserlien, la présence de l'Autre. Lorsqu'une voix vient à mon oreille ou lorsqu'une odeur humaine s'infiltré dans mes narines, sans même que j'aie pu en apercevoir la source, elles sont déjà pour moi *Alter ego*. La rupture s'effectue dès le moment où j'entends le son d'un Autre, parce que je sais qu'il n'est pas mien. La voix humaine ainsi que l'odeur corporelle sont non seulement liées à un corps comme des présences indicielles de celui-ci, mais elles sont pour moi qui n'en vois rien, corps propre de l'Autre. Au même titre que visuellement j'aperçois le corps de l'Autre, j'entends le corps de l'Autre et je le sens. J'érige la présence de l'Autre et toute son aperception, son psychisme, à partir de perceptions originaires non visuelles. Bien que le visuel soit peut-être le plus précis des sens chez l'être humain, le phénomène de l'altérité peut relever d'une sensation autre que la sensation visuelle. Je peux vivre la déchirure profonde de la présence de l'Autre par le biais d'une voix qui résonne dans mon oreille ou par la sensation odorifique, calorifique ou tactile d'un corps humain. La sensation profonde de l'Autre s'érige par sa ressemblance à moi-même (un appariement) et sa non ressemblance à moi-même afin qu'elle ne soit pas confondue au *moi* propre. La voix, l'odeur et la chaleur de l'Autre se présentent sur le mode du *là-bas* au sens du *non-ici*. Elles n'émanent pas de moi, mais d'une source extérieure. Lorsque j'é mets un son, je ressens ma propre voix de l'intérieur. La voix de l'Autre, elle, entre en moi, mais elle ne prend pas racine dans mon *ici*. Elle n'est pas le fruit d'un mouvement intérieur de mes muscles.

La sensation originaires et aperceptive de l'altérité est, selon Husserl, toujours intentionnelle. Il s'agit là de la structure de la conscience. Une conscience non intentionnelle ne semble pas envisageable, car si je demeure fidèle à la philosophie

d'Husserl, tout ce qui entre dans ma conscience porte l'intentionnalité de celle-ci. Il en va de même pour tous les vécus qui y sont entrés et qui peuvent être possiblement ramenés à la conscience présente et ce, à n'importe quel moment. Or, la sensation de l'altérité semble se munir d'une non intentionnalité, ou encore d'une intentionnalité qui n'est pas unique et volontaire. J'ai parlé plus tôt d'une double intentionnalité, mais déjà ce terme est paradoxal. C'est le propre de l'intentionnalité d'être unique, chez Husserl. Je ne saurais effectuer deux actes de visée au même moment, l'un s'anéantit toujours pour faire place à l'Autre. S'il y en a deux au même moment, c'est selon moi parce que l'un d'entre eux n'est pas tout à fait intentionnel. Il est même viscéral et lutte pour sa survie. Il est présence étrangère dans la conscience et donc altérité. L'altérité émerge alors de la lutte continue entre ces deux « intentions ».

L'activité de la conscience se complexifie quelque peu lorsqu'il s'agit d'ériger l'Altérité puisqu'il y a une sorte de fracture, une discontinuité au sein même de la cohérence, qui permet à l'autre de faire son apparition comme Autre. Il paraît alors douteux de croire en l'appréhension exclusivement intentionnelle de la présence de l'Autre. Celui-ci est de plus tout à fait hors de notre contrôle, il nous tombe dessus, nous marche sur le pied. Levinas interroge la conscience intentionnelle lorsqu'elle découvre l'Autre, sous toutes ces formes, jusque dans son rapport aux besoins et aux désirs¹³. La conscience vise en direction de quelque chose et cette visée est soit comblée, soit elle se heurte à sa propre invention. Au-delà de la conscience intentionnelle, qui pointe vers sa visée qui s'emplit où s'évide, il y a les désirs et les besoins qui ne sont pas seulement des visées. La sensation vécue du besoin ou du désir m'arrache à moi-même, rattrape mon intentionnalité à un moment où elle se concentrait sur une visée toute autre.

¹³ Emmanuel Levinas. 1978. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Librairie générale française, p.111.

Levinas prétend que le psychisme de l'intentionnalité agit comme une sorte de « déphasage ». La notion d'altérité s'ouvre toutefois ici à tout ce qui peut être vécu comme tel et non seulement à l'Autre en tant qu'autre être humain. Il s'agit donc d'un décalage entraîné par une rupture interne. Un besoin qui grandit en moi-même et qui cherche ardemment à se combler peut certainement être compris comme altérité. Ce besoin semble chercher à m'ensevelir afin de transformer tout mon être en ce besoin. La résistance, la volonté de ne pas succomber, engage un effort intense. Je prends ici un exemple tiré du quotidien pour mettre en relief cette rupture. Cet exemple est suggéré bien que non explicité par Levinas¹⁴. Supposons que je dorme profondément et que soudainement un bruit connu m'arrache violemment des bras de Morphée. Résonne alors en moi l'urgence de me lever, car je dois me préparer pour un rendez-vous important. Une partie de moi me tire hors du lit pendant que l'Autre, et je mets ici volontairement la majuscule A, me supplie de m'assoupir à nouveau. L'être semble se diviser en deux parties distinctes et ainsi s'engage une sorte de lutte intérieure pour ramener l'être dans son entité. Entre l'intention et le besoin, il y a comme un abîme, un « déphasage ». Il y a un vécu non intentionnel. Je souhaite me lever, mais quelque chose d'Autre en moi veut que je dorme. La présence pourrait à mon avis tout aussi bien s'exprimer ainsi, comme une déchirure au sein de ma propre conscience créant en moi une étrangeté. Il y a un débat continu entre la part de contrôlable et la part d'inatteignable de l'Autre et entre ce qui m'appartient et ce qui relève de l'autre. L'effet de présence généré par l'expérience des œuvres, quant à lui, engendre une rivalité plus profonde parce que la présence provient d'un agencement d'objets inertes. Il y a ainsi une sensation de présence et une part de moi qui résiste parce que je sais qu'il n'y a pas là véritablement un être humain. Les œuvres créent ce dédoublement et engendrent du même coup des réflexions sur les objets qui s'y animent.

¹⁴ Nous retrouvons la pensée de Levinas sur la conscience intentionnelle dans Emmanuel Levinas *Ibid.*, pp.105-111 et dans *Entre nous, essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, 1991. p.132.

Ce décalage s'apparente, à certains égards, au *chiasme* de Merleau-Ponty, bien que le *chiasme* soit essentiellement corporel¹⁵. Le corps est à la fois frontière avec les choses, le monde et les autres. Il est d'abord et avant tout le moyen par lequel j'expérimente. Tout ce qui est visible porte une distance dans ma conscience. Le visible se constitue comme hors de moi, sans quoi il disparaîtrait aussitôt. Toute chose Autre nécessite donc une sensation d'écart dans ma conscience. Cette sensation me permet de dissocier ce qui est mien de ce que je constitue comme ce qui est un point c'est tout. Ce qui se donne à ma conscience ne saurait être qu'immanent. C'est de la construction possible de la transcendance, même dans l'immanence, que naît toute forme d'altérité. Seulement le décalage est d'autant plus fort devant un autre être humain, l'*alter ego*, puisque je me le constitue comme un autre *moi*. Il est un sujet pensant, un sujet qui règne et qui possède le pouvoir absolu sur son objet, son corps propre. Il est aussi en mesure de constituer ma propre transcendance dans sa conscience. En constituant l'Autre comme tel, comme un *alter ego*, j'ouvre la porte à une confrontation qui engendre souvent une résistance. Celle-ci délimite mon *moi* propre, sans quoi je me perdrais dans cet Autre. Ce détachement, me permettant d'ériger l'Autre dans toute sa présence, est aussi le moyen par lequel je suis moi-même. Le moyen par lequel je possède une identité. Les multiples associations me permettent de constituer l'Autre, mais c'est surtout la dissociation, la fameuse rupture intérieure au rebord de mon identité, qui me porte à la construction de l'Autre. Elle semble survenir au moment même où j'érige l'aperception, le psychisme de l'Autre. Celui-ci jaillit de moi-même et semble aussitôt m'échapper. L'Autre en moi est le mystère, une connaissance incertaine et surtout inachevable, mais auquel je crois, parce que j'en ressens la présence indéniable.

¹⁵ Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, pp.171-173

L'Autre, une partie de moi-même qui est inaccessible, un désir inassouissable lorsque je m'y intéresse quelque peu. S'il se fusionne à moi-même, et que, par mégarde, je n'en érige pas la frontière, l'Autre s'anéantit aussitôt. Aller vers l'Autre c'est aussi s'auto définir dans la rupture qui sévit entre le spécifique et le non spécifique.

Le *chiasme* de Merleau-Ponty est aussi un *entrelacs* : un tressage du corps non comme objet, mais comme corps propre avec le monde. Il ne faudrait pas voir, dans la constitution de l'Autre, une véritable fracture. Il s'agit plutôt d'une délimitation aussi étrange que celle qui sépare le jaune du blanc de l'œuf, à la fois clairement perceptible, bien que ces éléments soient impossibles à désunir. C'est le corps dans toute sa profondeur dont il s'agit. Un corps qui ne saurait qu'être le mur entre moi et les Autres puisqu'il est l'unique moyen par lequel je communique et perçois. Ainsi tout ce qui est autre se présente comme dans un tissage à moi-même. Le *chiasme* est un clivage, mais il est une relation à l'Autre avec lequel il n'y a pas uniquement une rivalité. Selon Merleau-Ponty, il y a plutôt un « co-fonctionnement » entre les corps. Bien que lié au corps, le *chiasme* de Merleau-Ponty vient de l'intérieur même de l'être. C'est à partir du corps propre que je découvre l'Autre et c'est de la notion de chair que découle la relation à l'altérité :

« Si ma main gauche peut toucher ma main droite pendant qu'elle palpe les tangibles, la toucher en train de toucher, pourquoi, touchant la main d'un autre, ne toucherais-je pas en elle le même pouvoir d'épouser les choses que j'ai touchées dans la mienne? ¹⁶ ».

¹⁶ *Ibid.*, p183.

Ainsi Merleau-Ponty relate que les deux mains touchent les mêmes choses parce qu'elles appartiennent au même corps propre. Elles profitent tout de même d'une expérience tactile différente. Il y a une relation entre les deux mains, telle celle qui relie nos deux yeux produisant une vision unique, m'indiquant qu'il y a un seul monde tangible. C'est de la relation entre tous les sens que l'on peut parler d'espace du corps propre. Ainsi en touchant l'Autre qui touche, je lui accorde le même pouvoir de rencontrer les choses et de participer à cette chair commune¹⁷.

Merleau-Ponty fournit l'exemple de la poignée de main, illustrant ainsi toute la réversibilité du touchant-touché. S'il y a effectivement une synergie à l'intérieur de mon corps propre, rassemblant les sensations de tous les organes une seule sensation, il y a en quelque sorte un seul organe. Il y a une unité qui ressent et cette même synergie doit exister entre les différents organismes, c'est-à-dire, avec l'Autre en tant qu'autre corps propre. Mes sens ne sont pas des entités autonomes par le simple fait que je ne vois, ni ne sens réellement qu'avec l'organe du sens, mais en synergie avec le reste du corps et l'être que je suis. Si je peux toucher l'Autre, celui-ci participe d'un même monde, d'un même corps global. L'harmonisation des sens en une sensation « unique » me permet aussi de soutenir l'idée que la sensation de la présence peut se construire non seulement à partir de modalités de sensation distinctes, mais aussi à partir de l'amalgame de ces sensations vécues en un même moment de perception. C'est donc dire que l'effet de présence, puisque sa mise en scène est avant tout une construction, s'érige dans la conscience à partir de ce qui peut être ressenti par celui qui expérimente l'œuvre. C'est cela même qui fait le spectacle. On peut ainsi faire interagir les sensorialités de manière à modifier la perception visuelle puisque l'interaction entre les sensorialités transforme celles-ci en une sensation globale, celle de la présence.

¹⁷ *Ibid.*, p.183

Si Merleau-Ponty se permet d'ajouter l'idée du même (la symbiose des sens d'un corps humain et l'harmonisation de tous les corps en un corps total), c'est qu'il se donne la liberté d'ajouter à la dimension de l'Altérité la question du langage. Le partage par le langage rend commune l'expérience et rend partiellement accessible le psychisme de l'Autre, sa pensée. Il n'y a même plus d'*alter ego*, mais un corps commun, la chair du monde, devant un visible qui nous habite dans un anonymat. Le simple fait de voir quelque chose qui nous voit à son tour ouvre la possibilité d'un monde intercorporel : une chair commune, car l'Autre est un corps avant tout. En plongeant mon regard dans un regard qui plonge à son tour dans le mien, ce regard ne me fait pas simplement écho. L'échange engendre le tissage de cette chair commune. Mon corps devient ainsi une métaphore non seulement du corps de l'Autre, mais de nous tous. Nous formons un corps commun, une sorte de monde organique dans lequel nous sommes tous tissés les uns aux autres. Pourtant, Husserl persiste à me mettre au centre de mon monde, plutôt que de me faire participer à une communauté. Je suis destinée à me heurter constamment à moi-même. J'ai la sensation de la transcendance, mais elle est toujours illusoire puisqu'elle n'est jamais autre chose qu'une simple sensation. J'ai la perception d'un monde commun, mais elle est aussi futile. Elle est mon propre édifice parce que même le langage ne m'assure pas une véritable communion avec un autre être. Le langage est, pour Husserl, un système issu de la croyance en l'existence du monde. Bien que le langage ne trouve pas sa validité dans la méthode phénoménologique d'Husserl, il n'en demeure pas moins qu'il me donne une forte impression de communion avec l'Autre et de découverte de l'Autre. Le langage, lorsqu'il est parlé, comporte en lui les inflexions de la voix, telle l'expression du visage comporte les marques du psychisme. Lorsqu'il est écrit, il demeure aussi une trace indéniable de la pensée de l'Autre et dénote encore une fois, une présence.

1.4 De l'immanence du monde commun au monde vécu

Le monde est-il donc purement illusoire? Est-ce qu'il y a quelque part un véritable échange? Est-il possible de nous rencontrer, nous, les monades qui vivent en elles-mêmes et qui construisent la rencontre de l'Autre tout au fond d'elles-mêmes? Suis-je destinée à une sorte de cage à peine translucide, dans laquelle la lumière n'émane que de l'intérieur? La méthode phénoménologique bouleverse le rapport au monde et le transforme en un phénomène troublé d'incertitudes. J'ai pu observer grandir le phénomène de l'Altérité sur le terrain fertile et certain de l'ego transcendantal. La construction aperceptive de la présence étrangère me permet alors d'ouvrir le bulbe d'un Autre, et ceux de tous les autres et d'envisager cette ouverture jusqu'à l'infini. Le monde provient de cette construction immanente, Husserl le nomme le monde intersubjectif. Toutefois, bien avant d'avoir pris conscience de cet édifice immanent, j'avais depuis toujours des perceptions d'un monde.

Selon Husserl, la perception du monde est d'abord traduite dans la corrélation entre la pensée et le vécu¹⁸. Est corrélatif ce qui me fournit une évidence qui se trouve dans une expérience originaire. Si tout en haut de la colline, j'aperçois dans le flou du lointain une forme qui s'apparente à une maison, et que soudainement après avoir gravi la montagne, ce qui s'apparentait à une maison devient une attente comblée par la nouvelle perception (cette fois beaucoup plus claire), j'ai là une évidence bien remplie. Cette corrélation entre la structure que forment les perceptions d'une maison et l'idée de la maison, qui, on le sait, fut construite d'abord par la perception aussi, ne m'indique pas pour autant l'existence

¹⁸ Edmund Husserl, *Méditations Cartésiennes*, pp.84-89.

du monde. Ce monde devient le corrélat de ma pensée. De la réciprocité entre ma conscience qui vise et ce qui est visé (comme si la conscience était double entre la noèse, l'acte de visée, et le noème, ce qui est visée), s'inscrit une cohérence.

Ce lieu fragile du monde comme corrélat de ma pensée, se trouvant sur cette fine correspondance entre la conscience et son objet, participe aussi à la chair telle que la conçoit Merleau-Ponty. La chair est partout, mais elle n'est pas tout. Elle se situe sur la délicate couche là où le perçu s'enroule sur le corps de celui qui voit. Il s'agit même, pour Merleau-Ponty, d'un « rapport magique [...] ce pli, cette cavité centrale du visible qui est ma vision¹⁹ ». C'est là où mon regard épouse les formes et où mon oreille reconstruit la mélodie. La chair est à la fois intérieure et extérieure. Mon corps en est la métaphore : je sais que je ne perçois pas uniquement par les organes des sens. Ce monde, comme corrélat de ma pensée, ne dépasse pas celui de la correspondance. Je ne saurais établir, à partir de celui-ci, l'existence indéniable du monde en tant que monde commun et extérieur à moi-même. Merleau-Ponty le porte vers du visible anonyme dans lequel les êtres sont en communion, dans une *intercorporéité*. C'est par le langage que Merleau-Ponty parvient à rendre commune et extérieure l'expérience corrélatrice. S'il y a un terrain véritablement commun, un endroit où je partage avec les autres une compréhension, c'est bien dans le langage sous toutes ses formes qu'il se trouve. Il consolide la corrélation en harmonisant mon expérience avec celle des autres.

Merleau-Ponty n'envisage pas le monde comme enclos dans ma perspective, puisque dans celle-ci, des parties de mon corps m'échappent. Je ne vois pas mon dos, mais je le ressens. Mon corps propre, duquel je ressens et dans lequel je règne, m'échappe alors. Je ne me possède pas moi-même dans la totalité puisque l'Autre a un autre point de vue sur mon corps et ma personne. Ce point de vue lui est

¹⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p.189

privilegié et je le récupère un peu par le langage²⁰. Par ailleurs, les choses changent malgré moi et elles le feront après mon passage sur terre.

J'ai creusé jusqu'à son sol la possibilité d'un monde et voilà où j'en suis, il s'anime en chacun de nous par une sorte de force appariante et empathique. Il est intéressant maintenant de voir comment je peux étudier le monde ainsi construit lorsque je me trouve dans l'attitude naturelle. Puisque le monde est vécu, mais que nous le raisonnons sans cesse par toutes sortes de présupposés scientifiques ou non, Merleau-Ponty propose deux aspects du monde qui sont entremêlés lors de la perception : le monde commun et le monde vécu²¹. Il s'agit là évidemment d'une scission purement philosophique effectuée à l'intérieur même de l'être. Le monde commun, bien qu'il soit avant tout tissé par le corps, comme je le cerne conceptuellement ici, est ce monde socialisé par les paroles qui s'inscrivent sur sa toile. Bien loin de toucher l'essence des objets qui le constituent, ce monde ou, devrais-je dire, cet aspect du monde en moi, est purement rationnel. Il relève avant tout de l'entendement et de la logique. Je peux ainsi m'entendre avec les autres sur le fait qu'il y a, entre telle chose et telle autre, une telle distance calculée avec le mètre. Pour toute personne connaissant le système métrique, ce fait est difficilement contestable. Ce monde est commun dans la mesure où nous l'avons généralement appris ainsi dans notre environnement et notre culture. Il relève d'une construction commune. Il est rendu possible par l'apprentissage de systèmes logiques intégrés par la suite lors de ma perception. Certaines expériences me plongent particulièrement dans cet espace commun parce que je me sens détachée de la situation. Cet espace commun fait aussi généralement référence à la modalité de sensation visuelle parce qu'elle est la plus rationalisante de mes sensorialités.

²⁰ Maurice Merleau-Ponty. 1945. *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, pp.406-407.

²¹ *Ibid.*, pp.324-344.

Le monde vécu, l'autre pôle de ma perception, est celui qui m'est propre. Les distances entre quelqu'un que j'aime et quelqu'un que je déteste, même si elles sont, par le biais d'un calcul, identiques, sont profondément différentes dans mon expérience propre. La distance vécue est variable d'un individu à l'autre. Il ne s'agit pas ici d'un système qui est appris différemment, mais simplement d'un vécu qui n'a pas la même ampleur. Le monde vécu est la part qualitative de ma perception. Ce concept permet à Merleau-Ponty de comprendre certaines pathologies et de pouvoir décrire celles-ci par le biais du monde commun et vécu. Il étudie l'ampleur que prennent ces deux aspects à l'intérieur de l'individu, dans sa perception. Ce que le schizophrène entend, une voix qui vient de l'intérieur, mais qui est à son sens toute extérieure à lui, ne se présente pas ici comme une hallucination purement subjective. La voix entendue est objective puisqu'elle se donne réellement au malade qui constitue son monde. Il est le seul à l'entendre donc elle n'est pas socialisée et ainsi elle n'est pas commune. Le schizophrène souffre d'un rétrécissement de l'espace vécu ou encore d'un empiètement du monde vécu sur le monde commun.

Le monde vécu est celui de mes sensations. J'en suis immergée lorsque je me retrouve au cœur d'un événement qui me touche particulièrement. Les sensations tactiles, thermiques, odorantes et auditives y sont davantage reliées dans la mesure où la part de moi-même et la part de l'Autre m'apparaissent difficiles à discerner lors de la perception de celles-ci. Le monde commun de Merleau-Ponty est un monde conventionnel, il ne va pas de soi et il n'est pas universel. Il semble même pouvoir être délimité à l'intérieur d'une seule société ou d'une seule forme d'apprentissage. Il pourrait être différent d'un groupe à l'autre partageant le même espace social. Du moment qu'il ne soit pas qu'un, il est commun. Du moment que ce qui s'y trouve forme l'unanimité, il est commun. Il est difficile de prescrire un seul monde commun pour tous les êtres humains, bien que l'on puisse constater l'emprise d'un monde commun déterminé sur tout le reste de l'humanité. Je ne

saurais affirmer qu'un groupe n'ayant pas appris à lire, à écrire ou à mesurer vit uniquement dans son monde vécu, et cela même s'il était dénué de toute logique.

Le monde commun du profane et du religieux diffèrent et cela n'empêche pas l'existence d'une communauté religieuse. Les faits, indéniables pour les pratiquants et improbables pour les athées, qui sont au cœur de la religion, relèvent d'un monde commun. Si leur monde est un monde vécu, ce n'est pas de leur propre point de vue qu'il paraît ainsi, mais de celui qui prétend connaître le seul vrai monde commun. Il est sans doute l'une des choses les plus difficiles, parce que contradictoire, d'accueillir dans sa pensée la possibilité de plusieurs mondes communs. Voilà pourquoi, dans l'attitude naturelle, il n'y a pas un véritable monde commun. Celui-ci nécessite une élucidation des présupposés qui le sous-tendent, un dépouillement jusqu'à la racine, l'ego transcendantal selon Husserl, et une véritable reconstruction à partir de celui-ci.

Comme je l'ai relaté tout au long de mon expérience phénoménologique de l'altérité, la présence de l'Autre ouvre à la constitution du monde immanent. Je pourrais dire que j'ai ici franchi un premier terme à mon parcours sur la constitution de l'effet de présence dans la conscience humaine. Cet effet, d'une simple présence altérée, me procure la force empathique de faire l'édifice du monde. Cela est possible à partir du sol apodictique de mon ego transcendantal, issu de l'épochè phénoménologique. Je l'ai découvert par la structure saillante de la conscience, du moment où j'ai maintenu cette mise entre parenthèses du monde tel que je le conçois dans l'attitude naturelle. De ma sphère d'expérience réduite à ce qui m'est propre, j'ai porté le regard vers l'Autre, une véritable altérité qui est originellement corporelle, mais essentiellement aperceptive. L'épaisseur et la fracture qui jaillissent de cette aperception m'a dévoilé la complexité de l'apparition de l'Autre comme présence immanente. Celle-ci est perçue comme transcendante, c'est-à-dire, extérieure à moi. L'aperception de l'Autre devient ainsi véritablement le germe de

toute la possibilité d'un monde commun au sens intersubjectif. Le monde érige son édifice dans mon immanence par une sorte de reconnaissance de l'Autre comme un Autre *moi*. Ce que je constate maintenant est que considérer l'Autre comme un autre *moi* c'est aussi construire son aperception à travers toutes mes observations évidées le plus possible de leurs présupposés.

Dans l'attitude naturelle, cette expérience de l'Autre peut être vécue de manière radicalement différente. Par la suite, cette même expérience naturelle peut se redéfinir par l'observation de cette expérience, à travers la lorgnette du phénomène husserlien. La compréhension de l'Altérité comme déchirure, comme distinction de moi-même, semble pouvoir s'effectuer autrement. Comme j'ai tenté d'élargir la définition au-delà de l'Autre comme être humain, la déchirure peut se présenter tout autrement lorsqu'elle est vécue dans l'attitude naturelle. Si les œuvres choisies pour ce mémoire se donnent à moi comme présences, bien qu'elles soient inertes, il est donc possible que, dans ma perception, certains éléments forgent en moi une altérité. Bien que je reprenne la méthode phénoménologique d'Husserl du début jusqu'à la constitution de l'Autre dans ma conscience, il lui manque quelque chose. C'est justement cette possibilité de voir les choses s'animer que je ne retrouve pas dans la phénoménologie d'Husserl. Le philosophe m'apporte le chemin de l'immanence et les détours qui lui sont nécessaires. Par ailleurs, les sensations de l'Autre qui s'inscrivent dans une sorte d'incohérence ne sont pas tenues en compte. Ce phénomène lui-même doit donc être étudié dans une tradition où le rapport à l'Autre est tout à fait différent de ma conception habituelle, bien que ce nouveau regard porte tout de même la trace de mes propres présupposés qui me semblent malheureusement impossibles d'éradiquer totalement. Si les objets d'art qui me fascinent pour ce travail sont des objets que je qualifie de présences, ou d'animistes, il me faut alors comprendre comment cet effet de présence se constitue lorsque la présence n'y est pas réellement. La méthode husserlienne me permet de décrire le phénomène de la sensation de l'Autre comme être humain, mais la

sensation de l'Autre qui n'est pas un être humain est une sensation toute particulière qui ne s'épuise pas à la lumière de la phénoménologie de Husserl.

CHAPITRE II

ANIMISME ET EFFET DE PRÉSENCE

L'expérience originelle du corps de l'Autre, selon Husserl, serait donc la source de toute l'aperception qui fait grandir en moi la présence étrangère. Si la phénoménologie d'Husserl, de Levinas et de Merleau-Ponty m'éclaire grandement sur l'expérience d'une présence réelle (reliée à un corps humain), la manière dont elle émerge en moi, mes idées se brouillent un peu lorsque je ressens une présence animée. Celle-ci ne découle pas de cette rencontre corporelle avec l'Autre. Il semblerait que, selon Husserl, si je me dépouille de tous mes présupposés, seul l'autre être humain se donne à moi comme un *alter ego*. Il n'en est rien dans l'attitude naturelle qui s'imbibe de toutes sortes de perceptions et sensations étranges se rapportant à un vécu ou...à une croyance. Si cet effet de présence se retrouve dans l'art, il s'agit là d'un phénomène complexe que je ne crois pas pouvoir expliquer en une seule bonne réponse. La méthode phénoménologique d'Husserl me soutient fortement pour décrire ce phénomène et me maintenir dans une attitude la plus dénuée de préjugés. Je dois quelque peu remettre en cause la limpidité de l'ego transcendantal. Non que je veuille en contester sa possibilité, mais plutôt que je ne puisse prétendre atteindre une telle lucidité moi-même. Je m'y efforce simplement. Il peut sembler étrange que je m'intéresse à poursuivre une réflexion sur la croyance primitive animiste. En effet, le fait que certains objets d'art se donnent de la sorte n'est pas étranger à cet état primitif qui subsiste à l'intérieur de chacun de nous ainsi que du désir de le communiquer. La constitution de la présence dans la conscience, lorsqu'elle est nourrie de la croyance, pose donc un problème plus complexe. Elle implique le présupposé de cette croyance. J'avance ici qu'il n'est pas tout à fait un présupposé comme les autres, il est ancré en nous. Il est

beaucoup plus une faculté de l'être humain, une prédisposition chez tout homme, qu'un simple jugement.

Je souhaite d'abord étudier le phénomène de cette croyance là où il émerge manifestement : chez le primitif²². Le terme « primitif » porte toutefois plusieurs significations, j'expose donc la définition qui lui sera attribuée dans ce mémoire. Quant à la religion primitive animiste, la définition la plus courante de celle-ci, sur laquelle je reviendrai abondamment, est celle de l'attribution d'une âme à tous les objets et phénomènes qui nous entourent. L'idée de l'attribution d'une âme est une manière rationnelle et conceptuelle de définir une expérience dont je ne saurais ainsi extraire l'essence. Ce que m'apprend toutefois l'animisme est que la source d'une présence vivante dans la conscience humaine peut survenir de quelque chose d'inanimé.

Je m'intéresse ensuite à la description des manifestations de ce phénomène pour alors plonger à l'intérieur de celui-ci afin d'en comprendre l'aspect immanent. C'est à partir de l'espace vécu et de l'espace commun que je tente d'ériger une définition de l'espace sacré ou primitif. Décrire l'espace dans lequel le croyant s'oriente et perçoit m'immerge moi-même dans cet état d'esprit. L'animisme a été largement discuté par des sociologues, des psychologues et des anthropologues. Je tente, à travers les écrits relatifs à ce sujet, de refaire le chemin de l'étude externe de la croyance. Je m'intéresse d'abord au visible de celle-ci, pour ensuite situer l'effet de présence dans la conscience comme quelque chose de fondamentalement humain. Je m'inspire largement de la philosophie de Lévy-Bruhl qui reconnaît à la représentation une vitalité sans précédent, ainsi que de la philosophie d'Otto et de son étude de l'immanence du sacré. Je cherche à comprendre de quoi se constitue cet effet, le *numineux*. J'expose la manière dont il se donne à moi et ce qu'il en reste

²² Maurice Merleau-Ponty. 1945. *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, p.230.

chez le soi-disant profane. Il m'intéresse ensuite d'éclaircir, après une étude des manifestations et une étude immanente, de quelles manières le phénomène s'exprime par l'être humain. Je recherche aussi comment il se transmet d'une personne à l'Autre comme un partage. C'est évidemment ici l'art contemporain que j'introduis comme mode d'expression et un partage : les œuvres d'art comme des mises en conditions de perception d'une présence.

2.1 Le primitif d'hier et d'aujourd'hui

Le primitif est ici étudié à la fois comme un ancêtre, mais aussi comme un état humain qui tend à disparaître avec le bagage de connaissances scientifiques et la rationalisation de l'environnement. Associé à la mentalité dite *prélogique* (que j'exposerai plus loin), selon Lévy-Bruhl, le primitivisme relève plus d'une mentalité particulière que d'une race quelconque²³. Même si le sens du mot primitif semble s'incliner vers l'idée du passé, des premiers, cet état d'esprit pourrait tout de même être très actuel. Il n'est pas ici considéré comme un stade de l'évolution humaine. Peut-être que le mot n'est finalement pas approprié. Il est utilisé et défini par Lévy-Bruhl d'une manière qui trahit même un peu son étymologie.

Je l'étudie donc ici davantage comme un état d'esprit qui est si bien traduit dans l'expérience mystique des dits « primitifs ». Ceux-ci sont peut-être à l'abri de nos considérations scientifiques et cognitives s'inscrivant dans notre perception du monde, mais il serait quelque peu naïf de croire qu'ils n'en possèdent pas à leur tour, comme s'ils percevaient à travers un regard épuré de toutes prédispositions. Seulement, et je l'exposerai plus loin, leur monde commun est un monde de sentiments et non de rationalisation. Cela est à distinguer avec notre monde

²³ Lucien Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Presses universitaires de France, 1951, p.111-138

commun soi-disant quantitatif et mesurable. Ce qu'il y a de particulier à la mentalité primitive est son *prélogisme*. Ce qui ne veut pas dire, malgré le préfixe pré, qu'il soit à un stade inférieur. Le terme est utilisé pour traduire l'absence de la réflexion analytique. *Prélogisme* est utilisé dans le sens de la préperception qu'impliquent les représentations mentales du primitif. L'expérience pragmatique contradictoire ne semble jamais les anéantir. Les représentations, leurs présences dans l'esprit du primitif, sont fixes et immuables. Les sensations devant un objet sont prédéterminées collectivement, commandées par la représentation. Les œuvres d'art que j'ai choisies pour ce mémoire, parce qu'elles s'animent dans ma perception et parce que cette perception est contradictoire à mon monde commun, suscitent à mon avis cet état primitif. Il est ce même état intérieur qui me permet de percevoir l'animation de l'inerte. J'entends donc le mot « primitif » comme représentatif de tous ceux qui font l'expérience du monde constamment de cette manière. Je l'entends aussi comme un qualificatif d'un sentiment intérieur qui fait parfois surface chez tout être humain. Bien que, pour définir et exposer la perception du primitif, il me faille la distinguer sans cesse de celle du profane, mon but serait plutôt de laisser entendre qu'il n'y existe pas de véritables scissions. Celles-ci ne sont que philosophiques. Je souhaite plutôt que l'on retienne de ce mémoire l'idée et peut-être même l'expérience de la présence de l'état primitif comme une sensation spécifiquement humaine et présente en chacun de nous.

2.2 De l'espace vécu à l'espace sacré

Merleau-Ponty cerne facilement chez l'homme issu d'un contexte semblable au sien une distinction précise, bien que conceptuelle, entre l'espace commun et l'espace vécu. La piste se brouille lorsque vient le moment de comprendre un espace primitif, s'il en est un. Le problème réside, d'une part, selon moi, dans l'étude de l'espace à la lumière de la phénoménologie qui déjà présente un paradoxe. Merleau-Ponty, en bon phénoménologue, situe l'espace dans l'expérience vécue.

Toutefois, il ne peut nier la transcendance de celui-ci parce que l'extériorité est le propre de l'espace. L'espace se construit dans ma perception certes, mais de la relation avec les objets et les autres. Il est avant tout commun, une construction, bien que l'espace commun ne puisse naître autre part que des sens humains. De ma relation avec les choses et par le caractère interchangeable entre moi et celles-ci (rappelons-nous la question du *ici* et du *là-bas*) émerge un espace. Ensuite, parce que je suis munie d'un tas de prédispositions essentiellement cognitives et scientifiques, je parviens à distinguer ce qui m'est propre de ce qui est commun, commun à ceux qui partagent les mêmes prédispositions. Là où je ne peux isoler ce qui m'est propre de ce qui est partagé de tous, il y a certainement pathologie, mais toujours à l'intérieur de ce monde commun.

D'autre part, l'espace primitif pose problème parce qu'il est, d'un regard extérieur, essentiellement vécu, en ce sens qu'il est pourvu d'altérité. Tout ce qui entoure le primitif s'anime comme des présences vivantes. On peut ainsi dire que le primitif s'enracine dans sa perception vécue, dans ses sentiments et qu'il s'oriente de manière affective et donc qualitative. Merleau-Ponty, s'intéressant brièvement à ce sujet, croit que le primitif, puisqu'il est immergé dans le mythe, ne quitte jamais l'espace existentiel²⁴. Un espace ne saurait être exclusivement existentiel sans quoi il s'anéantirait aussitôt. Je pourrais fournir un diagnostic, par une observation du comportement primitif, tel celui que l'on attribue pour certaines maladies mentales : l'espace mythique comme celui du malade est le résultat d'un rétrécissement de l'espace vécu. Il enracine les choses dans le corps et dans la solidarité du monde et de l'homme. Cette vision relève de mon monde commun, le primitif ne souffre pas d'une maladie. Il y a ici un problème supplémentaire, celui de la consolidation de l'expérience vécue avec le clan. L'analyse réflexive sur l'espace du primitif fait disparaître l'espace vécu, mais, du même coup, l'espace commun dans ce cas

²⁴ *Ibid.*, p.330

précis. Ce qui rend l'étude de cet espace complexe est que cet espace existentiel, tel que le dit Merleau-Ponty, est tout à fait socialisé. L'espace que j'estime vécu chez le primitif, parce que sa vision du monde transcende le visible en tous points, est tout à fait socialisé puisqu'il est vécu communément à l'intérieur du clan.

L'espace du primitif a donc la particularité de rendre indissociable le monde commun et le monde vécu. Cela, pour la simple et bonne raison que le primitif lui-même ne possède pas les prédispositions lui permettant de faire cette distinction. Je dis cela sans prétendre une quelconque infériorité, au contraire, car je montrerai quelle richesse cela apporte à son existence. Merleau-Ponty décrit davantage l'espace mythique du primitif comme s'il se composait d'un surplus surnaturel. Le surnaturel vient alors s'inscrire sur l'espace physique, comme s'il s'agissait d'une autre dimension. Le primitif s'oriente ainsi de manière affective²⁵. Le centre du monde est le clan, tout converge vers lui. Il en va de même pour moi, profane, qui mets au centre de mon univers l'endroit où je me trouve présentement. Je mets au centre de mon univers le lieu où se trouve mon corps, même si j'ai parfois la sensation d'être ailleurs. Toutefois je peux facilement concevoir que moi et ma communauté d'appartenance, (contrairement au primitif) nous ne sommes pas le centre de gravité du monde. Il y aurait ainsi un second espace chez le primitif qui, comme le dit Merleau-Ponty, vient s'inscrire sur l'espace physique. Un espace que je conçois ainsi car la part spirituelle de celui-ci m'est inconnue, je ne peux la constater. Je conserve toutefois des éléments de spiritualité dans mon regard sur le monde, mais ils ne sont pas socialisés comme des faits indéniables. La perception de l'espace n'est pas double. L'idée d'un second espace ne saurait être autre chose qu'un concept. L'espace mythique serait alors un espace autonome, qui comprend en lui de manière indissociable à la fois l'espace vécu et l'espace commun, le physique et l'invisible. Je montrerai plus loin comment ce que je considère comme

²⁵ *Ibid.*, pp.330-331

invisible est une expérience tout à fait empirique chez le primitif. Cet espace n'est pas thématizable, mais il n'est pas pour autant parallèle.

Bien que je ne puisse véritablement thématiser l'espace primitif, je me range du côté de l'idée d'un espace autonome qui se construit d'une manière particulière. Un espace socialisé qui est, certes, bien différent du mien. Je ne m'attarde donc plus à la nature de cet espace, mais à ce qui le compose. Pour cela, il semble plus aisé de le définir par opposition à l'espace dénué de la croyance. C'est ce que propose Mircea Eliade dans son ouvrage *Le sacré et le profane*²⁶. L'auteur tente de définir les deux types d'espace auxquels le croyant et le profane se rattachent.

La distinction opérée entre l'espace sacré et l'espace profane ressemble étonnamment à la scission philosophique de Merleau-Ponty entre l'espace commun et l'espace vécu. Les nuances qui accompagnent les définitions sont toutes aussi pertinentes. L'espace sacré se définit comme un espace hétérogène parce que sa dominance qualitative crée, dans l'esprit de celui qui en fait l'expérience propre, une hiérarchie parmi les choses qui l'entourent. L'espace profane, lui, serait homogène parce que, par la prédominance de la raison, tout y est égal. Il est essentiellement quantitatif, tel l'espace commun de Merleau-Ponty. Toutefois, ce qu'il y a d'intéressant est que les deux types d'espace présentés par Eliade sont socialisés. Eliade précise qu'il n'existe pas un être vivant dans un espace profane à l'état pur et que tout le monde comporte une part de religiosité en lui-même. L'être humain hiérarchise son monde environnant selon ses sentiments. Pour définir l'espace sacré, il faut pousser à l'extrême, par opposition, la définition de l'espace profane. Bien que l'auteur parle d'une « sacralisation du monde » chez le croyant, un terme qui semble tenir comme acquis un monde profane comme fondation, il précise qu'il ne s'agit pas là d'un processus. Le sacré est plus une révélation qu'une construction

²⁶ Mircea Eliade. 1965. *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1957, pp. 25-36

sur un monde qui, à la base, est homogène. Cela fortifie mes idées antérieures selon lesquelles j'affirme l'espace sacré ou mythique comme un espace autonome.

Les termes « homogène » et « hétérogène » me posent un certain problème dans la mesure où leur utilisation m'apparaît comme une question de point de vue. L'auteur a pris soin de nuancer la définition de l'espace du profane qui comporte en lui une hiérarchie, tout simplement parce qu'il est humain et qu'il a son vécu. L'espace profane semble ainsi plus hétérogène que l'espace sacré lui-même. Par ailleurs, l'auteur lui-même mentionne que dans l'espace profane « il n'y a plus de monde, mais seulement des fragments d'un univers brisé, masse amorphe d'une infinité de lieux plus ou moins neutres où l'homme se meut [...] ²⁷ ». L'aspect fragmentaire de l'espace profane se rapproche plus du caractère hétérogène. C'est parce que je suis en mesure de distinguer ces catégories d'espace que j'arrive à voir une différence, par observation, entre ce qui m'est propre et par une certaine objectivation, ce qui est commun. L'espace profane comme expérience directe est impossible. Il est plus un espace conceptuel, un concept en lui-même qui naît de la géométrie et de l'histoire et non d'une expérience primaire, bien qu'il en résulte *a priori*. Il est engendré par des présuppositions. Si l'on pousse à l'extrême la définition de l'espace profane, on doit à mon avis faire de même avec son opposé, l'espace sacré. Le primitif, par exemple, est imbibé de son espace sacré. Cet espace semble ainsi plutôt homogène qu'hétérogène dans la mesure où tout ce qui n'est pas sacré ne fait même pas partie de son espace. L'unité cosmologique est ce qui lui est le plus cher. C'est donc d'un point de vue prétendument extérieur qu'il peut apparaître hétérogène. Toutefois, chez l'homme moderne religieux, il est vrai que l'église, par exemple, est un tout autre espace que la rue qui la borde²⁸. Ainsi on peut nuancer l'idée de l'espace sacré en disant qu'il comporte aujourd'hui des éléments profanes. On semble ici glisser de l'expérience aux objets sans maintenir l'attitude constante

²⁷ *Ibid.*, p.27

²⁸ *Ibid.*, p.28

de l'homme religieux qui fait toujours de l'expérience de son espace, une expérience sacrée, même si les lieux ne sont pas voués à un culte quelconque.

Ceci étant dit, la manière de s'orienter dans un espace profondément vécu, parce que la part d'invisibilité n'y est pas détachée comme pour celui du profane, est quelque peu différente. La *hiérophanie*²⁹ est un terme utilisé par Eliade pour désigner le sacré ou plutôt les éléments qui constituent l'espace sacré. Cette notion est intéressante dans la mesure où elle comporte une large part d'immanence tout en caractérisant l'objet lui-même. Il fallait trouver un mot qui puisse s'appliquer à tous les objets qui n'en sont plus véritablement lorsque la vertu du sacré engendre son effet. La *hiérophanie* est la manifestation du sacré. Elle peut, d'une certaine manière, être générée par n'importe quels objets ou phénomènes qui se présentent alors comme absolus. La *hiérophanie* est une révélation qui porte en elle la seule vérité. C'est par le truchement des *hiérophanies* que celui qui vit dans la perception de l'espace sacré s'oriente et dans laquelle son monde trouve sa fondation ontologique. Elles sont des points fixes dans le temps et dans l'espace autour duquel le monde est fondé. L'espace sacré ne connaît point la relativité de l'espace profane, bien que, dans l'expérience concrète, l'espace profane maintienne des lieux sacrés qui sont issus de l'expérience vécue. Lorsque ce genre de phénomène advient chez le profane, ce qui est loin d'être rare, l'auteur parle d'un comportement « cryptoreligieux ». Une sorte de survivance plus ou moins forte du sacré qui ne pourra jamais totalement disparaître. La *hiérophanie* s'accompagne souvent de la *théophanie* reliée, celle-là, davantage à un lieu qu'à un objet. La *théophanie* permet la communication avec les dieux, l'en-haut, ce qui transcende le monde profane³⁰. C'est en fixant un signe, en prenant pour révélation un événement, que se manifestent la *hiérophanie* et la *théophanie*. L'espace sacré, tel qu'il est vécu, est un espace objectif, réel, indubitable et non subjectif pour celui qui le vit. Il est d'autant

²⁹ *Ibid.*, pp.25-2

³⁰ *Ibid.*, pp.28-32

plus important de le différencier de l'idée du rétrécissement de l'espace vécu. Comme tout espace, il est une expérience vécue, mais il est aussi commun.

2.3 Cosmologie et représentations collectives : auto anéantissement d'une logique.

L'animisme, tel qu'il se présente à travers les hiérophanies, fut l'étude de maints sociologues, psychologues et anthropologues. Il fut expliqué de différentes manières et avec les prédispositions que j'appelle celles de l'espace géométrique. Tylor l'explique ainsi: l'animisme est la construction cosmologique du monde par la présence animée. Il s'agit d'une attribution de l'âme au phénomène naturel, comme si on le dotait d'un pouvoir humain et que cette attribution était presque volontaire et subordonnée à la perception. Je revois ici les mêmes prédispositions qui animent l'espace commun de Merleau-Ponty et qui m'habitent aussi. Un deuxième élément vient s'inscrire sur le monde « véritable » parce que mon espace commun, dans l'attitude naturelle, ne me paraît pas comme une perception construite : il m'apparaît comme réel. Il y aurait chez le primitif comme un début de science. Il se trouverait à un stade inférieur sur le chemin de la découverte raisonnée. Il posséderait une volonté à s'expliquer le monde par une logique du cosmos pour en maintenir l'équilibre fragile et atténuer la terreur qui le guette à chaque instant.

Le rituel stabilise le cosmos pour apaiser ou susciter tous les phénomènes qui sont dotés d'une volonté de faire le bien ou le mal, selon notre propre attitude. Le monde animiste, selon Tylor, est ainsi empreint de causalité, comme s'il y avait une seule explication à chaque phénomène et un souci de rendre logique le monde environnant³¹. Il y a, dans cette manière d'aborder la religion animiste, une rationalisation attribuée par celui qui la vit. L'animisme devient une croyance

³¹ Edward Burnett Tylor, *Primitive Culture*, Londres, 1871

simplement parce que l'information qu'elle véhicule est erronée du fait qu'elle n'est pas à jour dans les connaissances du monde commun moderne. On l'explique alors un peu de la même manière que l'animisme enfantin. Ce dernier est à un stade antérieur dans son évolution. Ses éventuelles connaissances sur le monde estomperont lentement ses croyances erronées. Dans la définition de l'animisme enfantin, l'enfant a une volonté de rationaliser le monde environnant, parce qu'il n'est pas encore au courant de la réalité : la connaissance scientifique. L'enfant projette son existence encore égocentrique dans le monde parce qu'il a le désir de se l'expliquer³².

Chez Tylor, il y a une perception évolutionniste de la religion. Cette perception veut que la religion soit en constante évolution. Son stade le plus bas serait celui de l'animisme (un monde truffé d'âmes et de religiosité) pour ensuite se préciser dans le polythéisme (plusieurs dieux) et finalement s'épanouir dans le monothéisme (un seul dieu). Cette vision de la religion décline du même coup le fait que les deux premiers « stades » soient aussi en changement constant et, cela, à l'intérieur d'un chemin qui leur est propre. L'animisme est tout simplement à un stade antérieur dans l'histoire humaine de la spiritualité. Il trouve sa valeur comme germe d'une religiosité plus accomplie. Cela fut, heureusement, fortement contesté par la suite³³.

Toute la cohérence de ces propos réside, à mon avis, dans le fait que ceux-ci concordent avec la perception moderne du monde. Cette théorie ne trouve qu'une

³² Jean Piaget, *La formation du symbole chez l'enfant*, Paris, Delachaux et Niestlé S.A., 1945. pp.91-92.

³³ « Mais James Georges Frazer et Marcel Mauss ont opposé à Tylor le meilleur argument de sa théorie évolutionniste, en montrant que le culte des esprits caractérisant les animistes n'a rien à voir avec la religion, qu'est le culte d'une divinité ou de plusieurs divinités, et que par conséquent, l'animisme se place sur un autre plan que le polythéisme ou le monothéisme » : Denis Bon, *L'animisme, l'âme du monde et le culte des esprits*, Paris, Éditions de Vecchi S.A., 1988, p.18

logique en elle-même et son contenu sous-tend un point de vue rationnel et extérieur. Il trahit du même coup les prédispositions qui l'animent. C'est peut-être la seule manière que Tylor a trouvée pour contourner l'insaisissable et l'étrangeté de l'animisme, en ce sens que la religion porte sa part d'invisibilité et qu'il faille trouver une raison à cela. L'animisme est une expérience vécue certes, mais comme je l'ai exposé plus tôt, il est aussi un phénomène socialisé. Il est tout imprégné de connaissances transmises de génération en génération à l'intérieur des clans. L'école française³⁴ s'intéressera au matériel tangible du phénomène animiste, c'est-à-dire à sa sociologie, son anthropologie, son fonctionnement, ses réseaux, ses clans. Elle veut dénicher les systèmes eux-mêmes par une description des faits. Il n'y a ainsi aucun risque de glisser dans le gouffre de la sensation elle-même. L'étude de terrain, qui est, par ailleurs, exceptionnelle, se révèle comme évidente et s'explique par les faits qui la composent.

Ce n'est que lorsque je m'attache à l'insaisissable que je me heurte à de véritables difficultés. Lévy-Bruhl qui s'intéresse au comportement de l'animisme conteste rapidement les thèses de Tylor³⁵. L'animiste n'attribue aucunement des âmes à toutes sortes de phénomènes et d'objets pour se les expliquer. Il s'agit là plutôt de *représentations collectives* ancrées dans sa perception et dans toute son expérience. Le monde n'est pas scindé en deux entités distinctes, âme et corps. Je l'ai mentionné au chapitre précédent et il est crucial de le souligner encore : cette distinction est issue de présuppositions scientifiques qui ne sont pas à l'œuvre dans l'esprit du primitif. Son rapport à l'espace et au monde est tout à fait différent. Il en est donc de même de son rapport aux choses et aux objets qui font partie de son monde. Lorsque l'animiste voit la chose, elle est déjà tout animée et pourvue d'une

³⁴ L'école française regroupe entre autres Marcel Mauss, Lévi-Strauss et Leroi-Gourhan : Gustav Welter, *Les croyances primitives et leurs survivances*, Paris, Armand Colin, 1960, pp.27-30.

³⁵ Lucien Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Presses universitaires de France, 1951.

puissance. Peut-être qu'il s'agit d'une projection de son existence dans son monde environnant, mais je ne peux pas parler ici d'une humanisation des choses et des phénomènes naturels. Il n'y a pas un processus ou une interprétation (elle peut sembler pour moi une simple manière d'interpréter le monde), mais bien une révélation profonde à la fois perceptive et immanente. Elle porte en elle-même sa certitude. La théorisation du phénomène est peut-être l'animisme, mais ce concept demeure déraciné de l'expérience immanente et simplement explicatif de ceux qui possèdent un tout autre mode d'existence que celui de « l'animiste lui-même »³⁶.

La *représentation collective* s'harmonise avec l'idée de la *hiérophanie* de Mircea Eliade. Toutefois la représentation collective glisse entièrement vers le sujet lui-même. Elle m'est ainsi encore plus pertinente que la *hiérophanie* qui, bien qu'elle implique le sujet, s'intéressait de prime abord à des objets. Les représentations collectives ne sont pas des objets. Elles sont des images dans l'esprit du primitif et ce sont elles qui animent son monde. De prime abord, le terme représentation pourrait sembler occulter l'aspect dynamique de la perception primitive. Toutefois la représentation de Lévy-Bruhl ne doit pas être comprise comme quelque chose de fixe, tout comme la *hiérophanie* n'est pas un concept quelconque. Ce qu'il y a de spécialement intéressant, dans la philosophie de Lévy-Bruhl, et même du point de vue artistique, est certainement pour moi sa redéfinition de la représentation. Elle fut, au cours de l'histoire, quelque chose de figé certes, mais surtout quelque chose d'essentiellement intellectuel. La représentation est un concept désincarné, une faculté humaine à conceptualiser. Elle est aussi quelque chose d'essentiellement cognitif. Chez le primitif, il n'y a pas eu le développement d'une faculté ou d'un désir d'abstraction lui permettant de dissocier la raison du vécu. Ce qui importe dans la chose n'est que sa puissance, le reste est secondaire. Ainsi, le philosophe redéfinit la représentation dans toute sa mouvance, dans toutes les profondeurs du

³⁶ *Ibid.*, pp.27-67.

vécu et par la présence de toutes les modalités sensorielles. Il s'agit plus d'un événement, un événement profondément vécu. Le primitif ne prétend pas saisir les choses et son monde. Il coule avec lui, il fait partie du flux de l'existence qu'il ne contrôle pas directement. Je ne parle pas non plus, lorsque je m'attarde à la mentalité du primitif, d'une conception évolutive de la connaissance. Il s'agit d'un temps tout à fait cyclique qui, comme la nature elle-même, doit se régénérer. Le primitif contribue à ce cycle par les nombreux rituels qu'il exerce. Les choses portent leur mystère et il ne s'agit pas, comme prononce Tylor, d'élucider leur fonctionnement pour les démystifier. Il faut conserver le mystère inhérent à toutes choses, car c'est là tout ce qui importe. Un objet pourvu d'une représentation collective ne se présente jamais aux yeux du primitif comme quelque chose d'insignifiant et d'impartial. Cet objet brille. La représentation est empirique, liée à la forme même des objets. Il n'est donc pas juste de parler d'une quelconque association de propriétés magiques avec un objet. La représentation et l'image qu'il se fait des objets ne sont pas inertes, elles sont déjà pleines de vie. Il est important de comprendre que la représentation est l'objet de la représentation en même temps³⁷.

Si la représentation collective anime les objets du monde et de la terre, qu'en est-il lorsque le primitif se retrouve devant quelque chose que nous appelons représentation, c'est-à-dire, le sujet même de cette recherche : les productions artistiques? Si celles-ci représentent quelque chose, par exemple dans le cas du portrait pictural, les pouvoirs mystiques sont aussi en ce portrait parce que, nous dit Lévy-Bruhl, le rapport au modèle lui-même est déjà différent :

³⁷ *Ibid.*, pp.27-67

« Nous saisissons dans celui-ci ses caractères objectifs, réels [...] Nous les trouvons reproduits dans l'image, et nous n'y trouvons que ceux-là. Mais, pour le primitif, dont la perception est orientée autrement, ces caractères objectifs, s'il les saisit comme nous, ne sont ni les seuls, ni les plus importants [...] Ils ne sont pour lui que les signes, les forces occultes, de puissances mystiques [...] ³⁸».

Pour le primitif, la représentation artistique du visage de quelqu'un est donc tout aussi animée que la personne elle-même. Elle est trace de celui-ci, donc elle en contient l'essentiel, le pouvoir. Lévy-Bruhl compare la perception du portrait pictural de l'homme moderne à celle que peut avoir le primitif. La distinction n'est, à mon avis, pas toujours si tranchante. Il m'est arrivé plusieurs fois de ressentir une présence devant un portrait et non de le percevoir comme simple représentation inerte de l'Autre. Comportement cryptoreligieux? Peut-être! Je crois que déjà la perception de la figure humaine dans le portrait est construction de l'Autre en soi et d'une certaine forme de présence. Si nous étions véritablement détachés de cette animation, nous ne percevrions à prime abord que des taches de peinture sur la toile. Bien que je distingue rapidement qu'il s'agit là d'un objet inerte, il comporte toujours, pour que je l'érige comme portrait, une petite part de présence qui pourrait sans doute germer davantage si je m'y laissais saisir. Cet effet de présence est à la fois suscité par le portrait, mais il provient de mon intérieur, de ma construction perceptive. Si les représentations des primitifs ne sont pas intellectuelles, c'est donc que la représentation apprise lors de l'initiation n'est pas distinguée de l'objet lors de la perception elle-même. Cet objet je le distingue bien, même s'il comporte toujours sa part d'étrangeté refoulée comme irréelle. Pour le primitif, la représentation est le réel. Il n'y a pas d'associations quelconques et, par le fait même, je constate que

³⁸ *Ibid.*, p.44

l'animisme est une idée purement théorique et qu'elle s'anéantit aussitôt. Animisme est le moyen par lequel je conceptualise ce qui est en soi non thématizable.

Je peux aisément me questionner sur la logique soutenue dans cette religion. Si le primitif perçoit dans toute l'épaisseur de ses représentations, et que celles-ci sont profondément ancrées, vécues intimement en son intérieur lorsqu'il fait l'expérience de son monde, qu'en est-il de la représentation lorsqu'elle entre en contradiction avec l'expérience elle-même? Si, pour moi, la vérification objective d'un événement se produit par le partage avec l'expérience des autres qui voient le même événement, il n'en est rien pour le primitif. Si l'un d'entre eux perçoit quelque chose et que les autres non, il n'y a pas là lieu de parler d'une illusion. Au contraire, de tels quiproquos sont fréquents. Le primitif ne s'intéresse pas au caractère objectif des choses, car il est de la nature des choses de ne pas se manifester à tout le monde. Lévy-Bruhl parle d'une « imperméabilité à l'expérience ³⁹ » pour bien montrer que la contradiction ne pose aucun problème à la croyance primitive et en ses représentations collectives. Ne sommes-nous pas tous quelque peu imperméables à l'expérience? Peut-être pas autant que le primitif de Lévy-Bruhl, mais comme je l'ai montré plus tôt, la présence de l'Autre s'érige en moi, même si je sais que cet Autre n'y est pas. Pour le primitif, rien ne brise sa crédulité. Il répond aux puissances par des rituels qui n'ont jamais fonctionné, pourtant ils continuent sans relâche de les exercer. Si l'étude des représentations collectives mène à un tel chaos, quelle règle régit donc la pensée du primitif?

2.4 La loi de la participation et le chemin de l'immanence

Lévy-Bruhl, comme pour remédier au chaos de l'univers primitif et puisque la contradiction ne gêne en aucun cas la croyance de l'animiste, déniche une loi

³⁹ *Ibid.*, pp.61-67

infaillible qui fait fi d'être le point d'ancrage de la croyance primitive : la loi de la participation⁴⁰. Si tout ce qui recèle des représentations est à l'abri de toute expérience non concordante, c'est qu'il y a un élément qui revient toujours dans les rapports : celui de la participation. Les images vivantes, c'est-à-dire les représentations collectives qui participent à la vie du primitif, ne sont pas là pour pallier un désir de connaissance, mais pour nourrir celui de la participation. Il y a le désir de faire partie d'un monde et de couler avec lui. Le verbe être prend d'ailleurs, pour le primitif, une nouvelle signification. « Être » c'est l'expérience d'une symbiose avec les autres, mais aussi avec les choses du monde et de la terre. C'est contribuer à ce monde en construisant sans relâche sa cosmologie, son unification et son équilibre. Tous les liens et les rapports entre les choses résultent d'une participation. Ces liens tant souhaités par le primitif, parce que « la certitude logique la plus robuste est pâle au prix du sentiment de symbiose qui accompagne les représentations collectives ainsi vécues et mises en actes ⁴¹ », créent des relations de dépendance exaltante. C'est la vertu mystique qui rend les individus participatifs. Lorsque le sang de quelqu'un coule, c'est le sang du clan qui coule. Il s'agit d'un monde intercorporel, tel le monde décrit par Merleau-Ponty. Un monde par lequel le corps de chacun devient métaphorique du groupe et de l'univers tout entier.

On peut s'interroger sur l'aspect visible de la croyance et sur sa cohérence, mais aussitôt survient un problème que Lévy-Bruhl résout partiellement avec la participation. Ce que Lévy-Bruhl appelle « loi de la participation », seule loi qui régisse les représentations collectives et la vie entière du primitif, invoque l'incohérence. La participation, qui peut m'apparaître souvent comme un moyen par lequel j'effectue quelque chose, est ici le but. Ses chemins sont donc infinis et inclassables. La loi de la participation est de ce fait même difficile à décrire. Elle ne peut être exposée que par des exemples concrets démontrant bien que la liaison

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 68-110

⁴¹ *Ibid.*, p.96

entre les événements qui parsèment la vie du primitif est celle de la participation. Lévy-Bruhl n'en fournit donc pas une définition quelconque, mais il tente alors plutôt par maints et maints exemples d'en souligner la présence et l'importance dans le comportement primitif. J'avance ici que si certaines œuvres d'art se présentent comme dépourvues d'une quelconque logique, si leur présence même questionne parfois la signification de leur existence, c'est à mon avis parce que ce qui les soutend est la participation. Leur présence ne prend sens que par la participation humaine qui les érige et par leur expérience unificatrice.

Si on ne parvient pas à cerner cette loi comme au cœur d'un système logique, c'est que la croyance elle-même est profondément intérieure. Elle est une révélation et non un système. Ce que j'observe de l'extérieur ne sont que ses rebondissements. L'être humain porte en lui le remplissement que tout événement comporte, c'est-à-dire que la signification profonde de cet événement ne saurait se trouver ailleurs que dans le regard de celui qui la perçoit. N'est-ce donc pas exclusivement à partir de cela que je peux regarder la manière dont se forge l'animisme qui n'en est pas vraiment un? Encore une fois, c'est de la conscience humaine dont il s'agit, d'une nouvelle fracture qui construit l'Autre, l'inconnu, l'intouchable qu'est le phénomène sacré, car sinon il ne le serait pas. Les apparitions sont des incarnations. La présence dans la conscience est participation de cette conscience à la présence. Hiérophanies, représentations collectives, comment peut-on nommer l'état intérieur qui génère ce que nous semblons pouvoir saisir de l'extérieur?

2.5 Le numineux : sensations et représentations

Quel est donc cet effet de présence intense intérieur à la fois immanent certes, mais qui s'érige comme transcendant? Si la représentation collective était, avec Lévy-Bruhl, immergée dans la sensation et confondue avec son objet, le

numineux, terme amené par Rudolph Otto, exprime davantage cette unité de la perception de la puissance. Le *numineux* n'est pas fondé sur une scission *re-présentation* pour redevenir une union par la suite⁴². Ce terme induit un état intérieur devant quelque chose qui nous porte vers celui-ci. Il ne fait pas la distinction entre le sujet et l'objet, telle la phénoménologie ou tel l'esprit du primitif. Je pense que, pour thématiser la croyance, il est certainement ainsi le meilleur terme puisqu'il se glisse dans le phénomène lui-même. C'est à l'intérieur même de l'être qu'il m'est donc possible de comprendre le phénomène de l'animisme lui-même. Otto essaie de cerner le sentiment *numineux*, bien que cela ne puisse se faire que par une analogie. Le *numineux* ne peut être que ressenti ou bien comparé à d'autres sentiments. L'auteur s'attarde à la description immanente de la sensation *numineuse*, s'inscrivant dans une sorte de dynamisme qui ressemble plus à celui de la noèse et du noème husserlien que celle de la relation entre sujet et objet.

D'abord le *numineux* c'est le sentiment du mystère, de l'étrangeté et donc de l'altérité sous une certaine forme. C'est à la fois l'inaccessible et le profondément vécu. Le *numineux* porte alors une part de *mysterium tremendum* se trouvant à être la partie inquiétante de la sensation numineuse puisqu'elle est celle de la sensation étrangère. La peur n'est pas une peur naturelle et ne comporte pas des degrés d'intensité. Elle m'emplit totalement, de sorte que la déchirure, dont je parlais plus tôt, s'anéantit et me laisse m'évanouir dans l'altérité au point tel que je m'y oublie. Le *mysterium tremendum* apporte un sentiment d'effacement devant l'objet *numineux* que je contemple. Il est l'inaccessibilité absolue, mais aussi la puissance de celui-ci. Les éléments du *mysterium* peuvent l'emporter sur le *tremendum* lui-même lors de l'expérience *numineuse* et ainsi l'étonnement se façonne dans le *fascinans*.

Le *fascinans* est donc l'autre pendant de la sensation *numineuse* et m'intéresse davantage du point de vue des œuvres d'art qui ont cette particularité aujourd'hui d'être parfois énigmatiques. Le *fascinans*, parce qu'il provoque en moi une attirance, me pousse à m'y identifier. Il est le tout Autre. C'est ce qui me déconcerte, qui ne m'est pas familier du tout. Le mythe ainsi que la théorie animiste cristallisent l'expérience étrangère. Ils amortissent l'expérience et anéantissent le mystérieux des objets qui se donnent à nous comme énigmatiques parce qu'ils les érigent en concepts. Les rites sont symptomatiques de ce sentiment intense car, par les rites, il est soit écarté ou encore capté afin d'en manier la puissance.

Le *numineux* est à la fois sensation et objet au sens du noème parce que :

« L'objet réellement mystérieux est insaisissable et inconcevable non seulement parce que ma connaissance relative à cet objet a des limites déterminées et infranchissables, mais parce que je me heurte à quelque chose de tout autre, à une réalité qui par sa nature et son essence est incommensurable [...] ⁴³ ».

Cela parce que le *numineux* est en moi, comme une sorte de faculté humaine énergisée par un objet pourvu de la visée sacrée qui est aussi mienne. La *numinosité* de l'objet s'édifie et on la manie par la magie et par les symboles comme pour échapper à la condition humaine. Le *numineux* provoque le sentiment de l'état de *créature*. Celui-ci est une sorte de réaction provoquée dans la conscience qui génère en moi le sentiment d'être une infime partie d'un tout grandiose et la sensation d'une dépendance à cette grandeur. Je pourrais exposer l'état de *créature* en des termes plus husserliens : ce sentiment est une sorte d'abandon, un imbibement total de la noèse dans le noème. Il est un anéantissement de moi-même dans le noème, car en le visant de la sorte, dans toute sa *numinosité*, je m'y

⁴² Rudolf Otto. 1969. Le sacré, Paris, *Petite bibliothèque Payot*, 1929.

⁴³ *Ibid.*, p.48

perds instantanément : « Le sentiment de l'état de créature est un élément subjectif concomitant, un effet, l'ombre du sentiment d'effroi⁴⁴ ». Autrement dit, je fais l'expérience de l'objet (noème parce qu'il comporte la *numinosité* en moi). Je suis à la fois fascinée par son étrangeté et terrifiée parce qu'il se constitue dans ma conscience comme tout à fait hors de moi. Il est hors de mon contrôle, tel un autre être humain. C'est l'anéantissement du *moi* pour affirmer l'unique réalité du transcendant, tout en repoussant la vaine illusion de l'individualité.

Le *numineux* invoque la présence des deux pôles de la noèse et du noème. Il naît de la perception qui, elle, engendre l'aperception, celle qui génère le sentiment d'altérité. Toutefois, pour que l'aperception grandisse, une faculté à la percevoir ainsi se trouve moi, elle renaît de sa latence. Voilà que la chose se révèle autrement. L'expérience originaire génère le sentiment qui surgit comme une ombre dans ma conscience. La forme du *numineux* c'est le mystère et son contenu est le *tremendum*. Le *fascinans* est ce que l'on peut aussi traduire par l'effet de répulsion et d'attirance.

Pourquoi certains objets se présentent de la sorte? Est-ce seulement l'histoire que j'en connais qui en construit l'auréole? Existe-t-il en soi des objets suprêmes devant lesquels je prends conscience de mon néant? Le *mysterium tremendum*, le mystère qui me fait tant frissonner et qui « vit et respire autour des édifices religieux [...] qui finit par s'éteindre dans l'âme qui reprend son état profane⁴⁵ », est-il un phénomène purement cognitif? Voilà ce que j'essaie de montrer ici. Certes il relève de mes prédispositions en regard des objets, certes des sensations sont reliées à leur aspect formel, mais avant tout, cette disposition à ressentir les choses de la sorte est *a priori* en moi et prête à surgir n'importe quand. Le mystère n'est pas ici ce qui est caché et ce qui doit être dévoilé, mais il est pris

⁴⁴ *Ibid.*, p.25.

⁴⁵ *Ibid.*, p.28

dans son sens positif comme quelque chose que je souhaite nourrir et vers lequel je tends. Le mystère se retrouve dans l'aperception mythologique et dans l'imagination, toutefois ceux-ci expliquent la genèse, l'histoire, mais pas l'essence, le *numineux* et le surplus que celui-là indique. Les prédispositions cognitives n'expliquent pas la présence constante de ce sentiment et n'épuisent pas les moyens par lesquels il apparaît.

Aussi profane que je puisse l'être, je propose ici que les émotions « primitives », que je définis ici comme les sentiments reliés au *numineux*, peuvent toujours surgir spontanément et se faire à nouveau sentir. Le sentiment du *numineux* est en moi, mais il ne me transforme pas lorsqu'il apparaît. Selon Otto, c'est plutôt le *moi* qui agit sur le sentiment. Je partage avec Otto l'*a priori* de la sensation *numineuse*, mais je m'éloigne quelque peu de sa pensée lorsqu'il puise dans la théorie kantienne un moyen pour situer le sentiment du *numineux*, non seulement comme fondamentalement humain, mais comme au-dessus de la raison. Je ne saurais où situer le sentiment *numineux* en termes d'au-dessus et d'en dessous, mais je reconnais simplement sa présence inhérente. Otto le compare à l'instinct sexuel qui lui aussi surgit de lui-même devant un objet. L'instinct sexuel, contrairement au *numineux* et sans trop d'explications, se situe en dessous de la raison. Je suis d'avis pourtant avec l'idée qu'il n'y a pas d'explications rationnelles à la sensation *numineuse* parce qu'elle se soustrait par sa profondeur à ce type d'explication, mais je ne saurais la situer de manière hiérarchique par rapport à la raison. Le fait qu'elle soit comme préexistante à la perception, comme latente, rapproche peut-être d'emblée la théorie d'Otto à celle que Kant érigea pour celle de la « raison pure »⁴⁶, mais elle n'est pas pour autant mesurable. J'avance plutôt qu'elle est une faculté humaine qui surgit lors de la perception, mais avant tout par la

⁴⁶ *Ibid.*, pp.160-195 : Otto y discute de l'*a priori* religieux en regard de la raison pure de Kant.

participation, la présence volontaire qui le fait vivre et le transforme à son tour. La participation en est la nourriture principale.

2.6 Images numineuses en art contemporain et actuel

La présence ou l'effet de présence s'édifie d'abord par un appariement de mon corps propre au corps propre de l'Autre. Par empathie, j'en construis l'étrangeté et l'inaccessible. Lorsque des objets s'animent et qu'ils portent en eux le prolongement de moi-même, de telle sorte qu'ils ne sont plus de simples objets parce que j'y participe de tout mon être, c'est alors du *numineux* qu'ils relèvent. L'art, lieu de représentation et de création, est aussi un lieu d'expression du *numineux* pour Otto. Parce que le *numineux* ne peut être donné comme tel, il peut toutefois être partagé et suscité. L'art en sera à la fois le partage et le déclencheur. Si le sentiment *numineux* peut sembler tendre à disparaître aujourd'hui, c'est peut-être parce que des événements déclencheurs se font rares, mais aussi peut-être que nous avons cessé de l'exercer. Il serait comme atténué par nos connaissances rationalisantes. Il faudra alors surprendre ou inquiéter afin que le sentiment émerge à nouveau, afin de contredire la logique qui sous-tend mon regard sur les événements du monde et de la terre. Il faudra que je sois plongée dans mon espace vécu, et que celui-ci empiète sur mon espace commun. C'est donc d'art en tant qu'images numineuses ou de représentations telles que définies par Lévy-Bruhl que je traite ici. J'ai choisi, pour ce mémoire, des images vibrantes et dynamiques qui me ramènent à l'état primitif pour parler de cet effet de présence en art contemporain et actuel. Je m'intéresse à décrire la manière dont elles engendrent en moi ce sentiment et à infiltrer une amorce de significations par l'ancrage de la présence.

Cet effet de présence génère d'emblée de nouvelles perceptions. Je m'intéresse donc aussi à décrire comment des objets usuels ou communs se re-

dévoilent par cet effet animé. Dans un texte, *La question de la technique*⁴⁷, Martin Heidegger emprunte le chemin laborieux d'une recherche de l'essence de la technique. Une essence qui, finalement, ne saurait être dénichée au sein même de la technique, mais dans la perception de l'être, dans la conception moderne du monde. La technique est d'abord et avant tout un mode de dévoilement. Toutefois le dévoilement dans le monde moderne est régi par quatre causes (matérielle, formelle, finale et efficiente) qui sont liées les unes aux autres dans la conception des objets. Je serais un peu comme condamnée, voire même aliénée, à me dévoiler le monde constamment à travers la technique. La chose naturelle n'est perçue que par une finalité qui est étrangère à son essence et je peux poursuivre avec l'idée que l'objet (construction de l'homme), sa matière et sa forme sont toujours conçus et perçus pour une finalité utilitaire ou efficiente.

Ainsi l'essence de la technique réside dans ce que Heidegger identifie comme un arraisonnement. Il s'agit d'une vision du monde qui habite *l'homo faber* qui ne peut voir les choses du monde et de la terre telles qu'elles sont, mais qui s'aveugle lui-même dans ce mode de dévoilement; l'arbre n'est plus un arbre, mais une pile de papiers ou une table. La chose se dévoile et par le fait même n'est plus, son essence nous échappe. C'est toutefois cela qui lui permet de faire partie du monde. Dans le cas des œuvres d'art choisies pour ce mémoire, il est intéressant de voir comment le dévoilement par la technique semble se situer autre part que dans l'arraisonnement Heideggérien. Plusieurs auteurs voient dans la sphère artistique comme une rédemption de cette aliénation qui nous habite. Parfois l'art dévoile ou fait advenir une chose nouvelle plutôt que de la substituer ou de la sophistiquer dans une visée première qui serait utilitaire. Il me semble bien que les œuvres étudiées, plutôt que de nous dévoiler les choses à travers leur asservissement, nous montrent

⁴⁷ Martin Heidegger, « La question de la technique », *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, pp.9-48.

à nouveau un objet usuel. Bien que je ne vois pas l'art comme salvateur, c'est un peu en ce sens toutefois que j'entends le *re-dévoilement*. Aborder les œuvres par la présence ne me désintéresse pas pour autant de leurs significations potentielles. Au contraire, cette présence, qui apporte aussi un *re-dévoilement*, est, à mon avis, le point de départ aux multiples interprétations possibles de ces œuvres. L'impression originale avec l'œuvre comporte un impact certain sur les messages véhiculés. Seulement, il semblerait ici que l'émotion qui se partage à travers les œuvres en est souvent le principal propos.

Par ailleurs, j'aurais pu centrer mon étude sur le re-dévoilement, que j'exposais plus tôt, en demeurant dans une multitude de formes d'art. Je peux déjà facilement déceler beaucoup de procédés qui mènent à ce re-dévoilement : du *ready-made* qui change le mode d'existence de l'objet par l'intrusion d'un objet usuel dans un contexte lui attribuant le statut de l'œuvre d'art, jusqu'au *Land Art* qui marque le lieu et par le fait même le dévoile à nouveau. Mais c'est véritablement l'effet de présence qui m'intéresse ici. La manière dont il se constitue dans la conscience à partir d'objets qui ne sont pas simplement objets parce que, pour celui qui se laisse prendre dans l'expérience, ils deviennent numineux. Les œuvres sont des images en trois dimensions, de véritables espaces primitifs au sens où la représentation artistique est au même moment l'objet qui est représenté. C'est à la fois un *re-dévoilement* qui est au cœur de l'expérience, mais qui s'inscrit plus généralement dans un désir de *réenchantement* du monde⁴⁸ par l'engendrement d'émotions primitives et par la participation qui les nourrit.

⁴⁸ Ce terme est employé en ce sens de manière récurrente par Michel Maffesoli dans *Le temps des tribus, Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1988.

Si la représentation collective génère toutes sortes de sentiments qui ne font que s'accroître avec la perception chez Lévy-Bruhl, c'est bien parce qu'il y a participation. C'est avec celle-ci que le monde maintient son enchantement chez le primitif, ou plutôt, c'est en participant que le primitif maintient son monde animé. Il en va de même des œuvres que j'ai choisies d'étudier. Elles se présentent véritablement comme des expériences avant même d'être des objets. Si elles sont de prime abord des expériences, c'est donc aussi la loi de la participation qui les régit. Si les œuvres en désespèrent plus d'un, c'est souvent parce qu'elles ne recommandent pas une autre logique que celle de s'abandonner à une expérience. Tel que dans la perception que le primitif a du monde, trouver un sens unique à une œuvre d'art ou encore comprendre le fonctionnement du système de l'art qui l'a menée où elle est, sont choses bien pâles à côté de toute l'expérience sensorielle que l'œuvre peut procurer. Elles sont, comme je le développerai plus tard, un partage, celui d'une émotion ou d'une réflexion. Il n'est donc pas surprenant que l'on s'y désintéresse aujourd'hui et que ceux qui s'y adonnent réellement ne sauraient en décrire les bienfaits. L'œuvre s'effondre s'il n'y a pas expérience et abandon. L'abandon c'est aussi celui de ses propres présuppositions, pas de toutes mais, du moins, de celles de la recherche logique, car ce n'est pas toujours à ce niveau que l'œuvre se situe.

La participation porte en elle le désir de *réenchantement* que j'exposais plus tôt. Devant l'objet d'art souvent énigmatique, je puis tenter aussitôt de résoudre l'énigme à tout prix comme pour amortir l'expérience ou m'y laisser empreindre pour renforcer l'énigme. De ce fait, je participe au *réenchantement*. Je peux, dans mon état moderne, manier sa puissance en créant des sortes de mythes et mythèmes sur l'objet énigmatique, comme pour le fixer dans le temps et en figer son effet, ou encore me laisser déconcerter. D'une manière ou d'une autre, c'est à mon avis l'état primitif qui l'emporte. Je peux repousser l'état de *créature* que cet objet me procure, comme pour reprendre le contrôle sur ce que je ne puis comprendre de manière

raisonnée. Je peux glisser dans le *fascinans* sans me laisser prendre par le *tremendum* de l'énigme ou repousser les deux aspects par ce que j'appelle ici des « rituels de rationalisation ». Pour approcher l'étrangeté, l'homme a toujours eu recours à des activités rituelles. Aussi profane qu'il puisse être, il aura recours à un rituel pour objectiver une expérience qui le dépasse. Si le rituel primitif manie la magie et la puissance par toutes sortes de procédés étranges, le rituel moderne aura certainement recours en partie à la raison pour affronter une toute nouvelle situation. Non que je croie que les œuvres d'art soient magiques et puissantes, mais je crois qu'elles sont certainement aujourd'hui énigmatiques et inquiétantes dans la mesure où elles mettent en relief la difficulté de l'exercice unique de la raison.

2.7 Art et animisme perceptuel

Si l'animisme est ancré dans la perception, parce qu'il ne saurait provenir d'ailleurs que par l'être qui la perçoit, c'est parce que les représentations collectives sont à l'œuvre au sein de cette perception. L'animisme, que j'ai redéfini au cours de ce mémoire du côté de la faculté humaine plutôt que de celui d'un état de fait, est donc généré par la sensation immanente d'altérité devant un objet faisant partie des représentations collectives. Les œuvres d'art, elles, sont d'emblée des représentations, et celles qui sont à l'étude sont aussi animées. Elles se voient donc détenir la mouvance même de la représentation afin que, lorsque nous les percevons, elles se présentent comme animées. Toutefois il n'y a pas là une véritable présence, mais quelques éléments qui, ainsi réunis, créent en moi le sentiment de la présence.

Dans son texte *La structure absente*⁴⁹, Umberto Eco apporte une notion de la représentation fabuleusement cohérente avec l'approche phénoménologique

⁴⁹ Umberto Eco, *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972.

adoptée pour ce mémoire, et pertinente pour la description de l'effet de présence dans la conscience devant la représentation artistique. Eco met en lumière une évidence souvent brouillée par le regard posé sur des représentations (artistiques ou non) : la représentation n'est pas similaire à son objet source, mais elle est plutôt une reproduction des conditions de perception de l'objet. Le foyer réel de la représentation se trouve alors dans la perception elle-même, le regardant qui construit l'image comme telle à l'aide de ces quelques conditions de perception. L'artiste reproduit donc pour l'œil ces conditions de perception et l'objet représenté est de suite identifié par celui qui regarde l'image. Dans une image publicitaire, pour évoquer un exemple d'Eco, il y aurait d'abord plusieurs types de stimuli visuels qui seraient par la suite coordonnés « [...] jusqu'à ce que s'engendre une structure perçue qui, sur la base d'expériences acquises, provoque une série de synesthésies [...] ⁵⁰ ». Je reformulerais ceci ainsi, à la lumière de l'approche phénoménologique : il y a multitudes de sensations s'organisant en un tout identique par la structure de la conscience elle-même qui est à la fois intentionnelle et associative, faisant de ce flux de sensations un tout cohérent. Je préfère le terme de sensation à celui de stimuli visuels, parce que la sensation est la fusion de l'être avec l'objet. Ce dernier n'est pas en dehors de la perception alors que les stimuli supposent un objet qui existe par lui-même, donc les stimuli sont présents même s'il n'y a personne pour les ressentir. Je me préoccupe de cette constatation d'Eco quant à la nature de la représentation et je me garde de ne pas entrer dans les « codes » de la perception. Ceux-ci relèvent plus généralement de la perception visuelle et qu'ils rappellent un aspect conventionnel. La sensation est ce qui, de prime abord, m'intéresse. Toutefois je ne saurais occulter le fait que l'objet se constitue dans la perception avec un « système d'attentes codifiées », sinon je ne pourrais le constituer comme tel. Il demeurerait un flux de sensations jamais liées entre elles.

⁵⁰ *Ibid*, p.176.

Le fait que je reconnaisse un objet immédiatement sans pour autant avoir eu conscience de tout ce qui l'a constitué en moi n'est aucunement nié. Si les œuvres choisies ont un caractère anthropomorphique, il y a certainement là une identification de l'objet, une forme de décodage, mais m'intéresse davantage la manière dont l'objet à caractère anthropomorphique occupe l'espace de telle sorte que je m'y projette comme un *homologon*, plutôt que de déceler ce que l'objet représente en tant que tel, visuellement. Je me penche donc plutôt sur la sensation de l'Autre, la sensation de présence.

Si l'image reproduit certaines conditions de perception d'un objet réel, sa confection offre alors une liberté beaucoup plus grande que la reproduction d'un objet réel, par exemple, construire une table. Je n'ai pas besoin, dans la représentation, que la table se tienne debout pour qu'elle soit convenable. La représentation de la table ne nécessite pas qu'elle soit utile, au contraire. La représentation, Éco nous le dit, n'a déjà pas de ressemblance avec son référent puisqu'elle est bidimensionnelle et faite de taches de couleur (par exemple, dans le cas de la peinture). Ceci dit, il me plaît de mentionner que l'image, la représentation, permet une liberté infinie quant au choix des quelques conditions de perception qui en assureront la reconnaissance. L'imagination permet de déraciner l'objet du réel pour l'amener à un état de flottement où toutes les modalités de perception sont possibles. Il y a une infinité de possibilités, mais quelques éléments doivent demeurer pour qu'on y reconnaisse ce qui est représenté : certaines conditions de perception. Il y a, lors de la perception de la représentation, une concordance, une structure engagée dans la perception par les conditions de perception. Il y a aussi une non-conformité me permettant du même coup d'effectuer la différenciation entre la chose représentée et la représentation elle-même. Je parle ici évidemment de la perception visuelle et de mise en conditions de perception d'un objet tangible.

Un effet de présence, une vie qui est d'une certaine manière représentée dans les œuvres que j'ai choisies d'étudier, comment cela opère-t-il? Je ne parle pas ici d'un objet représenté, mais bien d'une présence. Comment mettre en conditions de perception une présence, une animation de l'objet inerte? L'image d'une présence ne peut être la vie elle-même, elle est une autre chose qui, dans la perception, me renvoie à cette présence et qui, d'une certaine manière, transcende l'objet perçu. Je ne parle pas non plus ici d'une représentation métaphorique de la vie, telle la représentation du printemps par Botticelli. Il ne s'agit pas ici d'une représentation de l'idée de la vie ou d'un élément vital par des codes représentatifs, mais véritablement d'un animisme perceptuel qui se vit *hic et nunc* au moment même de la perception de l'œuvre : cet animisme est profondément vécu et non idéalisé. Je dois, pour le décrire, l'intellectualiser un peu, mais il s'agit avant tout d'une multitude de sensations s'organisant en une sensation plus profonde de l'altérité. Qu'y a-t-il de différent entre la représentation sensorielle d'une présence et la présence elle-même, (étant donné que les deux se constituent dans la conscience comme une présence)? Les images que j'étudies ne sont pas seulement des reproductions ou des reconstitutions des apparences visuelles d'une chose, mais mise en conditions de perceptions polysensorielles, c'est-à-dire des sensations tactiles, thermiques, auditives, olfactives et kinesthésiques, non pas d'une chose, mais d'un phénomène.

CHAPITRE III

LA MISE EN CONDITIONS DE PERCEPTION D'UNE PRÉSENCE

Les deux chapitres précédents me permettent d'avancer l'idée que l'effet de présence est engendré à la fois par une prédisposition humaine, celle de ressentir le « numineux », et par une source transcendante, c'est-à-dire quelque chose qui se donne à moi comme animé. Ici le déclencheur serait l'œuvre, l'agencement peu commun qu'elle présente. Le « numineux » ne me permet toutefois pas d'isoler l'objet ou l'agencement du percevant. Au contraire, le numineux s'érige en moi et se nourrit par une participation qui devient parfois hypnose. Ces œuvres nécessitent donc cette nourriture qu'est la participation, un abandon à l'exploration. Elles sont des représentations au sens de la conception Lévy-Bruhlienne de la représentation collective du primitif. La représentation est à la fois représentation et l'objet de la représentation. Elle n'est donc pas fixe, elle se traduit dans toutes les sensorialités *hic et nunc* avec l'œuvre. En conséquence, la représentation s'érige dans la perception polysensorielle qui, elle, nécessite une participation. Le spectateur, que je ne devrais pas appeler ainsi puisqu'il devient acteur à part entière, vit ainsi un moment de représentation par sa collaboration à celle-ci. La représentation est profondément vécue et empirique et l'effet de présence naît de cette expérience. C'est pourquoi je parle ici d'une description de la « mise en conditions de perception » d'une présence.

Pour ce chapitre, il s'agit d'aller à la rencontre des œuvres elles-mêmes. Je visite donc les quatre œuvres suivantes : le *Forty-Part Motet*, de Janet Cardiff, *I Want you to feel the Way I do*, de Jana Sterbak, *Too Sweet, Go away*, d'Helen Choe et *Lodge*, de Marianne Corless. J'explore la sensation de l'effet de présence, résultant de cet état primitif et de notre capacité depuis tous les temps à

voir les choses s'animer, pour ensuite décrire cette expérience en maintenant une posture husserlienne. Je souhaite ici montrer comment les œuvres choisies, des représentations, mettent en conditions de perception une présence et cela, non pas simplement de manière métaphorique ou conceptuelle, mais d'une manière sentie et polysensorielle. Cette approche particulière des œuvres d'art me permet d'ouvrir l'interprétation vers un nœud de significations potentielles émergeant de l'effet de présence. Ces interprétations ne figent pas un sens définitif. Tout comme dans la méthode phénoménologique d'Husserl, cette rencontre altérée s'amorce toujours par celle de la perception du corps, celle de la rencontre corporelle avec l'œuvre, pour poursuivre son parcours dans la construction de l'aperception, la manière dont celle-ci est nourrie lors de l'expérience de l'œuvre pour forger dans ma conscience une présence. J'élargis ici la présence du corps à toutes les sensorialités. Si j'ai centré mon point de vue sur l'immanence de tous phénomènes, je le ferai tout autant en regard des œuvres suivantes, en supposant toutefois la latence du numineux prêt à surgir. Il y aurait sans doute une panoplie d'autres œuvres qui mériteraient que l'on s'attarde à leur effet de présence. Compte tenu de l'approche préconisée pour ce mémoire, il m'a fallu choisir en fonction de leur accessibilité afin de me permettre de les visiter à plusieurs reprises. Il s'agira ici de quatre petits essais portant sur quatre œuvres différentes. Analyse ? Peut-être pas, mais un essai de les comprendre de l'intérieur et d'en faire une sorte de phénoménologie des sensations étranges pour en comprendre la participation qui les anime.

3.1 Le *Forty-Part Motet*, 2001 : phénoménologie de la voix



Figure 3.1 : Janet Cardiff, *Forty-Part Motet* , 2001.

3.1.1 Janet Cardiff, *Forty-Part Motet*, 2001 : *Description*

Le *Forty-Part Motet* de Janet Cardiff est une installation sonore à quarante pistes créée à partir du chant polyphonique *Spem in Alium* composé par Thomas Tallis (1510-1585). L'artiste a placé un microphone devant chaque soliste afin d'enregistrer séparément chacune des quarante voix. Celles-ci sont diffusées par quarante haut-parleurs juchés sur quarante tiges noires quadrupèdes, répartis de manière à former un ovale et divisés par des regroupements en huit chœurs selon chaque tonalité de voix, par exemple, les altos, les sopranos, les ténors. La pièce est diffusée à répétitions et entre la fin de la pièce et le prochain début, on peut entendre des toussotements et les chuchotements des interprètes. Créée au départ pour une cathédrale, l'œuvre s'est vue exposée dans les salles de musées aseptisées plus d'une fois.

3.1.2 *La voix corps/La voix psychisme*

Lorsque j'entends une voix, c'est le corps de l'autre qui entre dans mon champ de perception. Parce que je suis capable d'émettre un tel son, je construis en moi la présence de l'Autre qui peut en faire autant. Je l'apparie à ma voix propre, qui est parcelle de mon corps propre, et du même coup j'en conçois l'extériorité. L'aperception qu'elle fait naître en moi est suffisante pour effectuer la déchirure, la distance spatiale de cette voix. Elle est ici, puisqu'elle glisse dans mon oreille, mais elle ne provient pas d'ici, de la même sorte que l'Autre est visuellement dans mon *ici* dans la mesure où il s'imprime sur ma rétine, mais comme étant là-bas parce qu'il m'apparaît hors de moi. Ce n'est toutefois pas la sensation visuelle qui me permet d'identifier le *là-bas* de l'Autre par l'audition de sa voix. Même les yeux

fermés, je sais qu'elle provient d'ailleurs. La voix de l'Autre est celle que je reçois à l'intérieur, mais qui ne prend pas racine en moi. Elle n'est pas le résultat d'un mouvement interne. Je fais une expérience différente de ma voix de celles des autres. La voix de l'Autre ne résonne pas dans mon oreille de la même manière que la mienne que j'entends aussi de l'intérieur. Voilà pourquoi lorsque je l'enregistre, elle me paraît quelque peu Autre. Je la reconnais, mais c'est étrange parce qu'elle n'est plus en moi. Je ne la ressens pas intérieurement au même moment où je l'entends. Je la reçois plutôt que de la produire.

La voix est corps de l'Autre et non seulement un élément indiciel de l'Autre. Son mouvement est le fruit d'un psychisme qui le régit, elle est donc psychisme aussi : « elle jaillit d'une pulsion interne et l'interprète devient la vibration de sa voix. ⁵¹ » Elle rend impossible la scission corps et esprit. Si l'appréhension du corps de l'Autre me donne des informations sur son humeur ou son état de santé, la voix en fait tout autant. Si les traits du visage de l'autre semblent trahir parfois une anxiété ou si des yeux qui brillent engendrent l'idée du sentiment de joie, la voix pourra tout autant traduire l'incertitude de l'un ou le bonheur de l'Autre dans ses inflexions. L'aperception de l'Autre prend ainsi son essor selon mon degré d'intérêt pour celui-ci. En outre, les habitudes de vie se traduisent aussi dans la voix. De la même manière que la perception visuelle de l'Autre me permet d'imaginer une voix à son image corporelle, la perception auditive du corps de l'Autre, sa voix, me permet de lui créer certaines caractéristiques corporelles, psychiques. Elle m'informe sur le sexe de la personne qui l'émet. Le contenu sémantique de la parole m'informe sur ce que cette personne est ou veut être, mais je tiens ici à rester à la voix elle-même, à ses inflexions, puisque le contenu sémantique du *Spem in Alium* m'est totalement inconnu. Je ne comprends pas le latin et ce sont les voix que j'entends *a priori*. Je

⁵¹ Mary-Louise Dutoit-Marco, *Tout savoir sur la voix*, Lausanne, P.-M. Favre, 1985, P11.

m'intéresserai plus loin à ce contenu. L'aperception se construit en moi selon le timbre, la tonalité et à partir de toutes mes expériences voix/corps jusqu'à présent. Voilà pourquoi je suis toujours surprise de voir qu'une toute petite voix provienne d'un corps très imposant. Une sorte de paradoxe pragmatique s'effectue jusqu'à ce que je m'y habitue. Je peux aisément construire en moi, à l'écoute d'une voix très grave et très grasse, l'image d'un homme fort de taille qui a confiance en lui. Peut-être que cette spéculation est fausse, mais là n'est pas ce qui importe. Ce qui importe est que je puisse construire l'Autre en moi et ce, jusqu'à en déceler la physicalité de son visage et jusqu'à lui attribuer une caractérologie qui concorde en moi et que cela puisse se faire, dans la terminologie husserlienne, passivement. Lorsque je vois quelqu'un dont j'ai seulement entendu la voix plusieurs fois, par exemple par le téléphone, je pourrais lui dire : « je ne vous imaginai pas comme ça ». Ce qui m'importe est que l'aperception grandit d'elle-même, parce que l'être humain est doté d'une mémoire et d'une imagination et que la voix est corps et esprit à la fois. La voix génère une aperception physique et psychique.

Dans l'œuvre de Cardiff, les voix, bien qu'elles soient médiatisées par le dispositif technique, viennent à mon oreille et dans ma conscience comme présences corporelles. Je ne peux les concevoir sans corps. Elles se construisent du même coup comme psychismes parce qu'elles en sont le fruit aussi. Si j'écoute une pièce musicale qui comporte plusieurs voix et harmonies vocales, j'aurai certainement une sensation similaire. Toutefois le tout diffusé dans un même haut-parleur, cela me demande un effort supplémentaire pour décortiquer les harmonies et isoler les voix qui la composent. Dans le *Forty-part Motet*, les quarante voix sont dispersées dans l'espace. Je ne parle ici que de l'aspect de la perception auditive des éléments de l'œuvre, le dispositif visuel sera étudié un peu plus loin. Dans ma perception auditive, j'entends des voix qui ne sont pas miennes et qui proviennent toutes d'un *là-bas* différent. Du même coup, elles occupent singulièrement l'espace, ce qui rend possible leur présence réelle. Si elles provenaient toutes du même *là-*

bas, la possibilité de leur présence réelle s'estomperait aussitôt pour me laisser croire à un dispositif technique. Leur présence corporelle, nécessitant un espace à elle, est ainsi envisagée dans l'appréhension auditive du *Spem in Alium*. L'œuvre s'étend dans l'espace ou encore crée un espace musical fragmenté qui trouve en son centre la pièce telle que nous l'entendrions si elle était diffusée dans un seul haut-parleur (comme nous en avons généralement l'habitude).

3.1.3 *Le timbre, l'unique*

Si la possibilité d'une présence de l'Autre s'érige avec les voix qui m'entourent de part et d'autre plutôt que de se perdre en fusion dans un seul dispositif, l'aperception de l'Autre grandit d'autant plus du fait de la singularité du timbre lui-même. Le timbre est la résonance de l'être qui le produit, il est aussi cet être du même coup. Combien souvent je reconnais quelqu'un par la simple audition de sa voix? La voix, le timbre, est tout à fait unique. Je peux imiter la voix de l'autre, mais je n'aurai jamais véritablement son timbre. La voix de quelqu'un m'assure sa présence, ce qui est de moins en moins vrai avec la venue de toutes les technologies reliées à l'enregistrement et aux voix synthétiques. Toutefois ces dernières sont reconnaissables à partir de l'écoute du deuxième mot pour leur ton tout à fait monotone. Par ailleurs, dans l'enregistrement, j'entends la voix de quelqu'un qui n'est pas présent, mais toutefois je sais que cette personne a bel et bien existé. Elle était là, quelque part dans le monde, et l'enregistrement en est la preuve indubitable. La voix se modifie, mais conserve essentiellement son timbre. Le timbre est personnalité et même identité puisque je reconnais l'Autre à cela. D'où l'idée de modifier la voix de quelqu'un qui ne veut pas voir son identité révélée, visage et voix sont les deux premiers éléments qu'il faut à tout prix masquer. La

racine même du mot personnalité semble trouver son analogie avec la voix. *Persona* se rapporte à la fois à un rôle, mais en deuxième lieu, *Per-sona* signifie par le son⁵².

3.1.4 La chair du rachitique et le parcours vécu

Si le timbre rend la voix tout à fait singulière et que la dispersion des voix dans l'espace rend possible la présence réelle (auditivement) de la corporalité de ces voix, les dispositifs anthropomorphiques, bien qu'identiques les uns aux autres, supportent physiquement les voix dans l'espace. J'entends une voix et je la localise dans l'espace. Je découvre le corps qui l'émet. Cette voix se transforme quelque peu pour moi. Il en est de même de l'expérience inverse. Je vois un corps et j'entends sa voix. Sa physicalité semble se perdre dans la sonorité. Les dispositifs quadrupèdes, dont le haut-parleur fait fi d'être la tête qui arrive à la hauteur moyenne d'un individu adulte, sont tous identiques de prime abord. Regroupés en chœur, tels les membres d'une chorale, les différents groupes sont déjà identifiables comme attroupements humains. Je peux ensuite noter des diversifications malgré la similitude des dispositifs techniques. De manière intuitive je peux dire : « là-bas se tiennent quatre femmes » ou encore « regardez les ténors tout au fond de la salle ». J'aurais pu énumérer beaucoup d'autres situations me portant à qualifier ce qui visuellement est pareil. Qu'arrive-t-il ici? Ce qui est de prime abord identique et rachitique semble se singulariser et prendre chair. Étrangement, la petite voix de soprano rend le dispositif qui la diffuse beaucoup plus frêle que celui qui émet la voix de ténor. Certains timbres me sont par ailleurs plus sympathiques que d'autres et génèrent, au sein de mon itinéraire, répulsions et attractions. Les voix envoûtent ainsi mon regard engendrant, de manière sensorielle et synergique, l'incarnation des figures décharnées.

⁵² *Ibid*, p.12

Mon parcours physique dans l'espace visuellement épuré de l'œuvre en est alors influencé. Lorsque j'entends une pièce musicale diffusée dans un haut-parleur, je peux m'efforcer de diriger mon attention sur un seul élément, par exemple, la guitare. Je force mon oreille à décomposer l'ensemble qui forme la musicalité et je distingue clairement chacun des éléments. Je me laisse absorber par l'un de ceux-ci, par l'intentionnalité de ma conscience. Les autres éléments tombent dans l'ombre ou dans l'arrière-fond de l'élément isolé de l'intention. Je peux explorer une pièce musicale en me concentrant à tour de rôle sur chacun des éléments. Je suis dans mon espace vécu. Dans le *Forty-Part Motet*, la pièce musicale dans son ensemble est une question de point fixe dans l'espace. Si je me situe au centre, j'entends à égalité (de distance mesurable et non vécue) ou presque, les voix tout autour. Je peux effectuer le même exercice d'intentionnalité que lorsque j'entends une pièce en mono ou en stéréo. Toutefois ici les éléments de la musicalité ont une référence spatiale différente. La pièce de Tallis est déjà morcelée, ouverte. Je peux rester au centre et regarder un haut-parleur en me concentrant pour n'entendre que la voix émanée de celui-ci. Je peux aussi me mouvoir et m'en rapprocher, ce qui me facilite beaucoup la tâche. Je peux aussi, de manière aléatoire, me laisser prendre par les voix et me déplacer dans l'espace selon ma curiosité ou mon désir de m'en approcher. Le haut-parleur, qui semble ici remplacer l'être dont la voix en émane, permet une intimité avec cette même voix.

Cette intimité engendre à mon avis une expérience toute particulière avec les éléments polyphoniques de l'œuvre, une expérience primitive. Le primitif, je l'ai mentionné plus tôt, vit dans un espace profondément vécu. L'espace commun, tel qu'un moderne peut le concevoir, lui est inconnu. Peu importe la distance mesurable qui le sépare physiquement d'un objet numineux, il ressent cet objet en lui. Le son, vu dans cette perspective, ne permet pas clairement d'effectuer la coupure mesurable entre le *ici* et le *là-bas*. Le son entre en moi et bien que je sache qu'il ne provient pas de moi, je peux tout de même le ressentir en moi. Il dépasse le

dispositif technique dont les proportions sont clairement délimitables. Bien que les objets s'impriment sur ma rétine, l'espace visuel se construit dans ma perception comme extérieur à moi. L'espace sonore, s'il en est un, est beaucoup plus confus. Il semblerait que l'arrière-fond de l'intentionnalité me rattrape toujours à un moment ou à un autre et qu'il m'empêche de trouver un point d'ancrage à partir duquel je pourrais concevoir un espace commun, mesurable et quantifiable. Au contraire, il me déracine et m'emmène au fond de moi-même et je ne peux tout à fait distinguer dans cette expérience, ce qui m'est propre de ce qui est commun. Le rapport au son est si intime qu'il fait un peu disparaître les ruptures, telles celles qu'entretiennent l'intériorité et l'extériorité.

Les voix qui m'entourent, bien que je sois au centre de la pièce, ne sont pas égales à mon oreille et ne le seront jamais du simple fait qu'elles sont singulières. J'aurai toujours une propension à écouter l'une plus longuement ou attentivement qu'une autre. Les chœurs chantent parfois à tour de rôle, tantôt les sopranos m'absorbent, tantôt ce seront les altos qui m'attireront. Je me meus ainsi dans l'espace de l'œuvre et mon déplacement traduit mon espace vécu parce que les dispositifs techniques ne sont plus simplement des dispositifs, ils prennent vie : ils s'animent. Les voix deviennent un peu métaphoriques des *hiérophanies* qui orientent mon parcours de manière affective et qui par le fait même construisent mon espace.

3.1.5 *La trace comme représentation numineuse de l'altérité*

Qu'est-il donc représenté ici? Parce que l'œuvre de Cardiff est art, ce qui s'y trouve est forcément représentation. Les voix sont ici représentées, mais une voix présente n'est pas évoquée de manière symbolique, elle est là. La voix diffusée demeure la voix de l'être qui l'a produite bien qu'elle soit médiatisée. Si elle est représentée, elle est du même coup représentation elle-même. Telle est l'une des conditions de mise en perception de la présence. La voix n'est pas ici suggérée, elle

est là. Elle n'apparaît pas non plus sous forme de signes ou de symboles. Elle est présente et je la perçois comme telle. L'enregistrement est une trace, une empreinte de la voix. Il n'est pas une empreinte au même titre qu'une empreinte laissée par mon pied dans la neige, fragile et éphémère. La trace de pas suggère, laisse croire qu'il y a eu passage en dénotant la forme d'un pied. Elle s'inscrit en négatif par l'abîme laissé par la pesanteur du pied. La trace de doigt sur une feuille, quant à elle, reproduit le relief de la peau, ses plissures et ses cavités qu'elle abandonne aussitôt pour perdre une dimension de son objet source et devenir un dessin aussi lisse que le papier sur lequel il se trouve. Je peux alors réinventer, à partir de l'empreinte indicielle, une caractérologie physique du pied ou du doigt. L'empreinte de la voix enregistrée est toute autre. Elle s'entend bien loin de sa source, mais elle conserve ce qu'elle a de plus intime, ce qui la rend si particulière : son timbre. Elle conserve ses inflexions, ses tonalités, ses fluctuations. Elle y perd toutefois la teneur réelle du décibel et la médiation de la voix lui donne une sonorité un peu différente de la voix dont le corps est tout près de moi. Le timbre, cet élément qui donne vie à la voix, au psychisme qu'elle porte en elle, me pousse vers l'édification d'une personne, physique et psychique. La voix n'est pas une partie du corps, comme le pied ou le doigt, elle est générée par celui-ci et par l'être qui règne sur lui. Elle est donc une partie de l'être, et même l'être lui-même.

3.1.6 Réenchantement d'un haut-parleur

Le dispositif technique anthropomorphique, par sa forme schématique de corps humain et par sa disposition en chœur dans l'espace, est aussi représenté. Seulement, c'est le dispositif lui-même qui est utilisé dans la représentation. Il ne s'agit pas d'une imitation, mais du haut-parleur. Celui-ci ne joue pas un rôle purement technique au sein de la sculpture musicale. On l'a vu, il diffuse une seule voix et en devient le support corporel. On le redécouvre, parce qu'il s'érige comme

être particulier dans une animation particulière. Les dispositifs techniques forment les corps chantants de la chorale du *Spem in Alium*. Ils sont ainsi parce que mes sens ne sont pas détachés les uns des autres et parce que ma perception ne saurait toujours détacher la sensation auditive de la sensation visuelle. Elle organise le tout, les conditions de perceptions, et alors germe aussitôt une sensation unique. La représentation de la présence, ou des présences, ne saurait être fixe puisqu'elle s'anime toujours dans ma conscience. Le dynamisme sensoriel visuo-auditif, que j'expérimente et auquel je participe par ma perception, *ré-enchant*e le dispositif technique et donne à l'ensemble de l'œuvre toute sa vitalité.

3.1.7 Aborder l'œuvre par son effet de présence : la prière

Bien que je m'intéresse *a priori* aux sensations primaires, il est tout de même intéressant d'intégrer le contenu sémantique de la pièce de Tallis dans une interprétation globale de l'œuvre. Le *Motet* est un chant essentiellement religieux qui apparaît au Moyen-âge, à une époque où la musique cherche à devenir la voix de l'âme et à traduire le sentiment religieux profond et généralisé de l'époque. Le *Motet* de Tallis est créé un peu plus tard, à la Renaissance, soit au seizième siècle. Il demeure une musique liturgique avant tout, un chant en l'honneur d'un Dieu suprême et transcendant. Le choix d'ouvrir ainsi le *Motet* et de lui offrir un épanouissement spatial n'est, à mon avis, absolument pas anodin. Je suis immergée parmi les voix et j'en perds quelque peu le contrôle de mon corps qui tout à coup s'oriente par les sensations. Elles me plongent dans un espace vécu à l'intérieur duquel j'orchestre la polyphonie. Son langage, le latin, m'est peut-être étranger, mais quelque chose me dit que ses versets ne parlent pas du quotidien comme ceux d'une chanson populaire. C'est la puissance des voix que j'harmonise et c'est la submersion, par celles-ci, qui m'empêche tout à coup de régner sur mon entourage immédiat et sur moi-même. Quelque chose surplombe et transcende la

représentation. Son épaisseur semble se perdre dans l'infinité des possibilités. Les versets en latin, bien que je ne les comprenne pas, me parlent quand même. Leur sonorité m'interpelle.

Voici le *Spem in alium* en version intégrale et j'ai pris soin d'offrir une traduction anglaise (n'ayant pas trouvé une traduction française) :

Latin

*« Spem in alium numquam habui praeter in te
Deus Israel
qui irasceris
et propitius eris
et omnia peccata hominum in tribulatione dimittis
Domine Deus
Creator coeli et terra
respice humilitatem nostrum »*

Anglais (traduction)

*« I have never put my hope in any other but in you
God of Israel
who will be angry
and yet become again gracious
and who forgives all the sins of suffering man
Lord God
Creator of Heaven and Earth
look upon our lowliness »*

Ces versets, une oraison chantée en polyphonies, parlent de sensations essentiellement numineuses, et plus fortement de celle qu'Otto appelle l'état de créature : cet état qui porte ainsi l'être vers la sensation sublime de petitesse et de dépendance devant la grandeur de la sensation numineuse. Cette sensation numineuse ne nécessite pas la compréhension des versets pour être vécue. Elle suit son cours dans la participation à l'expérience. Si je m'y adonne, j'aurai d'abord l'impression que le son vient déposer un autre espace, virtuel et d'une certaine manière intangible, sur l'espace physique et réel. Ensuite, je m'aperçois que ce

deuxième espace est autonome, tout comme l'espace primitif. C'est qu'il est suscité par le vécu profond et qu'il me transporte à la fois au fond de moi-même, mais avec le sentiment d'être ailleurs. Il ne peut être secondaire que par l'analyse réflexive sur l'œuvre, car dans l'œuvre, le son est omniprésent. C'est donc la présence humaine qui se construit dans ma conscience et c'est un espace tout autre qui m'empêche de concevoir la géométrie et l'inertie des lieux, parce qu'il me conduit vers mon intérieur qui subit aussitôt la déchirure de la transcendance. Les objets se munissent d'une intention particulière, ou plutôt je les munis de cette intention parce qu'ils supportent les voix et se tiennent dans l'espace de telles sortes qu'ils m'apparaissent comme des *homologons*, d'autres moi dont je ne suis pas le maître. Ainsi ces *homologons*, que je perçois partiellement, il y en a quarante et leurs voix s'entremêlent en harmonie. Je sculpte moi-même le son dans l'espace généré par l'œuvre, car les harmonies naissent de ma position dans l'espace. Modelée par sa répartition dans l'espace, la sculpture musicale est l'œuvre de celui qui la perçoit. Elle s'étend bien au-delà de sa teneur physique, elle déborde de tous les côtés, mais elle déborde aussi en moi qui ne peux absorber toutes ses voix.

L'œuvre ainsi abordée par ses effets de présence, parce que je m'immerge dans l'espace vécu qu'elle génère chez moi, n'a de sens que par la participation. La sculpture musicale est celle qui se construit dans mon oreille, parce que je deviens d'une certaine manière, un chef d'orchestre. J'orchestre la polyphonie au même moment où elle m'enveloppe, parce que je me déplace et je dirige mon intentionnalité ici et là. L'ouverture qu'offre l'artiste au Motet de Tallis me permet ce déplacement. Elle devient l'œuvre de ma propre volonté, la fusion de celle-ci avec les multiples présences, les voix. Malgré la froideur des corps techniques, les haut-parleurs, je me trouve dans un rapport plus intime que je ne le pourrais autrement avec la musicalité, la polyphonie. L'œuvre, ou plutôt son expérience, devient une sorte de prière et, cela, non uniquement par la teneur symbolique de ses paroles qui

s'adressent à Dieu, mais parce qu'elle engendre un espace qui me plonge au cœur de ma personne tout en générant le sentiment de transcendance. Si je sors de la pièce où se trouve l'œuvre après quelques secondes, je n'aurai peut-être pas cette sensation. Mais si je m'y abandonne un peu, dans la mise en scène ouverte que l'artiste offre par cette œuvre, je ressens ainsi les versets de la prière sans même les comprendre réellement. L'œuvre offre un espace d'oraison profonde et de prière qui peut être aussi laïque que le percevant la souhaite. Elle offre un recueillement qui engendre une sensation de l'au-delà et cela se faisant paradoxalement de manière contemplative comme si une partie de moi-même m'échappait tout à coup parce que je me livre au *fascinans*.

3.2 *I Want You to Feel the Way I do*, 1998 : Phénoménologie de la sensation thermique

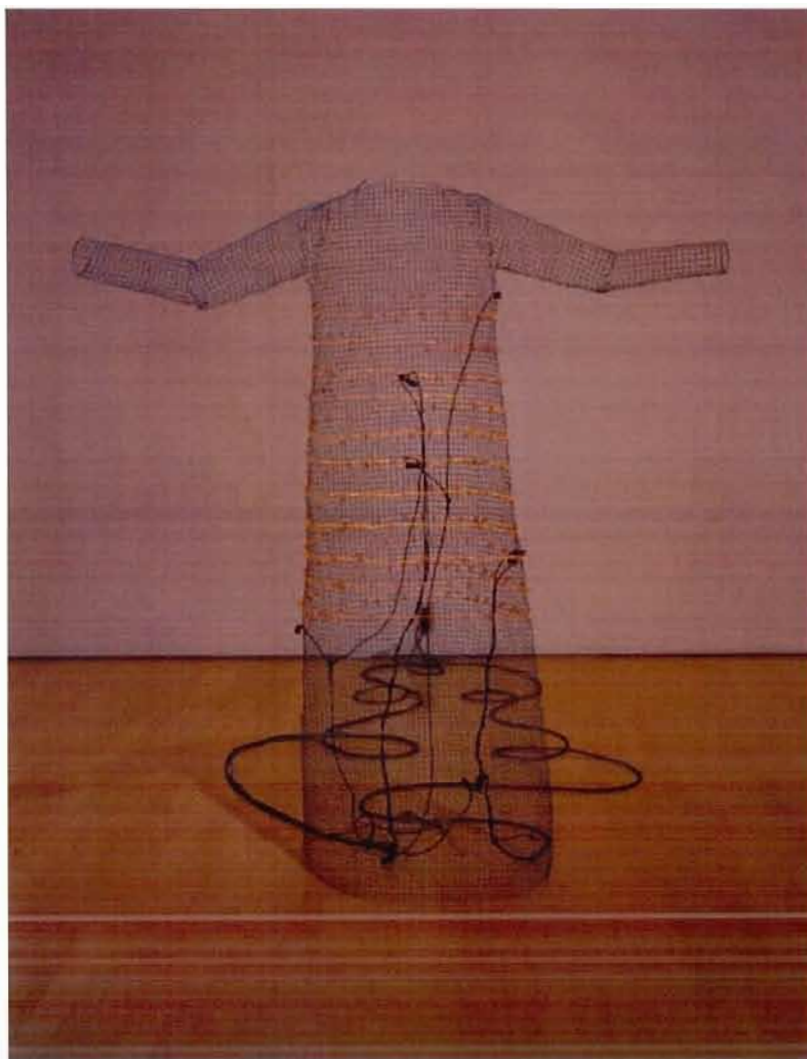


Figure 3.2 : Jana Sterbak, *I Want You to Feel the Way I do*, 1998

3.2.1 I Want you to feel the way I do: *Description*

I Want You to Feel the Way I Do est une installation composée de fils de nichrome, représentant une robe *auto-portante*: celle-ci se tient debout dans une voluminosité telle que s'il s'y trouvait un corps à l'intérieur. Un dispositif calorifique est posé à l'intérieur de la robe. Ce dispositif est muni de senseurs détectant la présence d'une personne dans la salle et se déclenchant aussitôt par cette intrusion. Au même moment, cela génère l'allumage d'un projecteur et un texte défile sur le mur.

3.2.2 *La rencontre corporelle*

La rencontre du corps de l'Autre est un élément qui suscite immédiatement la présence de l'altérité dans la conscience humaine. La rencontre corporelle n'est pas simplement visuelle, je l'ai bien souligné dans l'œuvre de Cardiff pour laquelle la rencontre corporelle se fait aussi par l'audition de la voix. Les dispositifs techniques anthropomorphiques étaient des supports à ces voix et leurs formes suggéraient le corps d'une part, d'une manière représentative et schématique (quatre pattes et un haut-parleur qui devient une tête) et d'autre part, de la manière dont ils occupent l'espace, tel l'espace d'un corps. La robe de Sterbak comporte pour sa part ces deux éléments de représentation et d'espace corporel. On pourrait dire qu'une robe, ou plus généralement qu'un vêtement, suggère déjà le corps. Les vêtements sont posés sur le corps, telle en est généralement l'utilité principale. Leur forme rappelle ainsi inévitablement celle du corps humain. On dit même que les vêtements sont une seconde peau tant ils entretiennent un rapport étroit avec le corps humain.

L'installation de Sterbak possède la forme d'une robe et, du même coup, elle suggère le corps humain par la représentation. Il ne s'agit toutefois pas d'une représentation picturale dans laquelle l'illusion de la robe apparaîtrait à travers les petites taches de peintures : ici la robe prend une forme réelle. Elle est représentation, certes, mais aussi objet de la représentation. Cela est d'autant plus sophistiqué du fait même qu'elle se « tient debout » et que son volume induit la présence d'un corps en son intérieur (car seul un corps peut donner une telle forme à une robe). S'agit-il d'une robe qui est représentée ou encore d'un être humain dont on aurait occulté volontairement la représentation des éléments qui sont laissés découverts par la robe (une partie des bras, les mains, la tête et le cou)? Non seulement la robe de Sterbak s'écarte de toute représentation bidimensionnelle d'un vêtement, mais elle montre le corps d'une manière différente que la simple suggestion proposée par un vêtement. La valeur suggestive du vêtement, son lien cognitif avec le corps humain, s'ouvre ici à la présence même du corps. Cette présence est générée par la manière dont la robe occupe l'espace, c'est-à-dire, de manière volumineuse et je l'exposerai plus tard, de manière calorifique.

L'espace corporel de la robe, qui dans mon regard et ma présence me rappelle le mien, me procure une sensation d'un autre *moi*. La robe n'est déjà plus parure : elle est présence. Mon corps s'apparie à ce volume qui pourrait être le mien, moi-même qui remplis la robe. Elle s'élève tout au fond de la pièce, les bras ouverts vers moi, dans une posture que je qualifierais d'invitante et de dynamique malgré son inertie. Elle s'attribue ainsi une attitude, bien que celle-ci demeure ma propre sensation, qui la rend d'autant plus animée parce que la forme corporelle qui la soutient porte les marques d'un psychisme. Étrangement elle est à la fois rachitique, une robe-ossature de fils métalliques, et habitée. Je peux voir au travers ses filages et j'en découvre même le mécanisme. Je peux me voir moi-même habiter cet espace corporel. J'ai peut-être l'impression d'avoir accès à son intérieur, mais cette impression s'efface subitement lorsque le mécanisme calorifique s'enclenche et que

cette robe semble avoir détecté ma présence. Au-delà de son comportement accueillant, parce que la caractérolgie physique des bras ouverts me donne d'abord cette première impression, la chaleur provenant de la robe la remplit soudainement : elle répond à mon intrusion. La chaleur n'est pas statique, elle se répand dans l'air ambiant, elle transgresse les limites de la physicalité de l'objet. Elle touche, elle me touche et ainsi, je ne suis pas seule dans la pièce, il y a une autre présence.

3.2.3 La sensation thermique : de la réciprocité à la hantise

Je me retrouve donc dans une pièce non pas devant une robe, mais avec une présence qui réagit à la mienne. Cette réponse à mon intrusion est perceptible à la fois visuellement, parce le dispositif calorifique en forme de spirale s'active et crée une lumière rougeâtre à l'intérieur de la robe, et dans une sensation tactile, plus précisément une sensation thermique. La sensation thermique est différente de la température ambiante quantifiable. Pour une même température, la sensation thermique est propre à chacun de nous. Elle fait partie de mon espace vécu, tandis que la température mesurable et quantifiable relève de l'espace commun. La sensation thermique ne peut être calculée avec exactitude, car elle appartient à une sensation propre. Bien que la température ambiante ne soit pas sans influence sur la sensation thermique (l'une résulte de la sensibilité du thermomètre, un instrument qui maintient son calcul peu importe la personne qui l'utilise, l'autre résulte de la sensation humaine de cette température), je peux frissonner grandement pendant qu'une autre personne transpire, même si nous sommes exposés à une température que le thermomètre identifie comme identique. Je peux tout aussi bien d'abord avoir chaud et ensuite frissonner à une température identique. Il est même possible, dans un cas sévère, que je ressente la chaleur alors que je subisse une engelure. La sensation thermique est à la fois intime et mouvante et elle dépend d'une panoplie de prédispositions physiques et psychiques au moment même où elle est ressentie.

Je ressens la chaleur de l'intérieur, mais je sais qu'elle n'est pas générée, de prime abord, par mon corps. Je repère visuellement et de manière calorifique (moins précisément), sa source. Je la ressens sur mon corps qui semble aussitôt la produire, mais d'une différente manière que lorsque je fais de l'activité physique et que, suite à des mouvements, mon corps génère de la chaleur. Je reconnais que la chaleur émane de la robe, pour venir s'étendre dans l'espace qu'elle semble construire au même instant. Cet espace me semblait d'abord neutre avant d'appartenir à cette nouvelle présence. Elle me touche littéralement, elle vient m'atteindre de l'extérieur. En inondant la pièce de chaleur elle confère à l'air ambiant une densité qu'il n'avait pas auparavant. La chaleur est perceptible, mais invisible. Je la perçois qu'à partir de l'instant où elle m'atteint et où mon épiderme répond à cette atteinte. Du même coup, quelque chose me touche et je crée dans ma conscience la déchirure spatio-temporelle me permettant de l'envisager comme une présence. À la rencontre corporelle visuelle s'ajoute donc la rencontre corporelle tactile. La sensation thermique engendre aussi un sentiment de réciprocité avec l'objet source. Lorsque je ressens la chaleur, il s'agit de ma peau qui se réchauffe. Lorsque tout à coup la robe de Sterbak réagit à ma présence en dégageant de la chaleur intense, j'en fais tout autant. Je suis touchée par la chaleur et parce que j'en suis atteinte, mon corps génère aussi de la chaleur et contribue d'une certaine manière à la chaleur ambiante.

La robe paraît d'abord avenante par sa posture et sa chaleur, mais elle devient par la suite plus difficile à approcher à cause de cet aspect calorifique. Elle oblige une distance entre la source et moi-même. Cette chaleur m'attire, mais il m'est impossible d'avancer davantage vers celle-ci, car à un certain point dans l'espace, son degré élevé commence aussitôt à me repousser. Non seulement la chaleur est trop ardente et, par le fait même, je me tiens à un minimum d'un mètre de la sculpture, son intérieur m'apparaît de plus en plus inaccessible. Il se remplit. Il

prend chair et ainsi une sorte de dialogue s'inscrit entre moi et l'objet parce que celui-ci détecte mon mouvement et que je détecte le sien en retour. Le danger qui m'apparaît alors, parce que la chaleur devient accablante, oriente mon parcours. Si je m'en approche trop, je ressentirai une douleur. La chaleur me prescrit des limites qu'elle me dicte parce que je les ressens sur ma peau. Le corps que je rencontre dans la pièce prend une expansion plus grande dans l'espace que ses simples bordures visuelles. Mon mouvement dans l'espace ne peut donc se planifier sans tenir compte des réactions agressives de cette présence qui m'accueille et m'attire d'abord, pour ensuite effectuer sur mon corps une véritable répulsion. Elle est d'abord *mysterium*, une énigme que je souhaite élucider, pour devenir rapidement *tremendum*, intouchable parce que le danger engendre une peur certaine. J'adapte mon comportement à celui de la sculpture animée et je suis aux aguets, car elle se présente de manière imprévisible, comme tout ce qui possède une intentionnalité, elle semble hors de mon contrôle. Elle s'érige en moi comme altérité et plus précisément comme *Alter ego* parce qu'elle fait miroiter mon propre corps et ses propriétés (voluminosité, chaleur et psychisme).

La sensation thermique, reliée directement à la robe, engendre une sensation de présence et consolide l'appariement corporel visuel. Il y a toutefois discordance, car malgré cette sensation de présence, je reconnais l'effet, l'artifice. Cette double sensation, de présence et d'inertie, me procurent alors un sentiment de hantise. Sachant que la robe est inerte, lorsque mon expérience la dote d'une personnalité, d'un caractère particulier qui n'est pas indifférent à ma présence, elle devient alors hantée. Je lui fais le don de l'intentionnalité, et par cela même, elle s'anime et devient altérité. L'univers du primitif peut m'apparaître hanté et cela parce que j'y retrouve des phénomènes qui me sont étrangers et invisibles. C'est alors seulement de mon point de vue qu'il y a hantise. Les primitifs ne se sentent peut-être pas hantés puisque les objets ne sont pas inertes dans leur monde commun. Il n'est pas surprenant que les choses s'animent, leur animation est la raison de leur existence.

Je me sens hantée en présence de la robe parce que ma faculté de percevoir les choses s'animer provient de ma sensation, de mon espace vécu et surtout parce que je possède un espace commun pour lequel je sais qu'elle est un objet inanimé, mais elle m'interpelle autrement.

3.2.4 *Hantise et incarnation*

Si j'évoque ici la hantise c'est parce que celle-ci est souvent générée ou plutôt elle génère, tout dépendamment du point de vue de l'observation, une sensation thermique et, par extension, une sensation de présence. Celui qui ressent la hantise ressent, par exemple, une sensation thermique déstabilisante qui lui donne cette sensation de présence. Celui qui observe la personne qui se sent hantée croit que cette hantise provient d'une hallucination. Dans le cas de la robe, celle-ci hante dans la mesure où je sais qu'elle est un objet. Je le sais parce qu'il n'y a pas parfaite concordance entre mon corps et le corps métallique sculpté que j'expérimente. Elle me hante parce qu'elle réagit et parce que je la ressens, bien qu'elle n'y soit pas réellement en tant que vivant et que psychisme. Je la munis d'une intentionnalité parce que s'inscrit un dialogue corporel vécu entre mon corps et la « sculpture ». La hantise, une « expérience d'altérité animique ⁵³ », parce qu'elle induit une présence vivante, serait comme dérivée de l'expérience primitive du monde et des phénomènes ainsi que de l'animisme. Elle relève d'un comportement cryptoreligieux. Elle est un sentiment qui se forge dans ma conscience qui au même moment semble dédoubler son intentionnalité, (tel l'exemple évoqué au chapitre premier lorsque j'ai envie de dormir, mais que je dois me lever), générant ainsi une lutte pour me ramener dans mon entité. Il en est de même pour la hantise contre

⁵³ Evrard Renaud, *Approches psychologique de la personne hantée, Étude de la hantise*, Mémoire de maîtrise sous la direction de Franklin Rausky, Université Louis Pasteur de Strasbourg, France, 2005, p.37.

laquelle je lutte ici parce que la robe n'est pas vivante, mais je la ressens comme telle parce qu'avec elle j'ai engagé un dialogue corporel.

La définition de l'espace hanté s'harmonise avec la définition de l'espace primitif, malgré que le point de vue sur la hantise implique la présence d'un surnaturel. Chez le primitif, il n'y a pas de surnaturel parce qu'il est naturel pour lui que les choses s'animent. Les deux espaces sont profondément vécus, mais dans le cas d'une représentation *numineuse* telle celle la robe de Sterbak, le sentiment peut facilement devenir collectif. Il ne s'agit pas d'une représentation d'une robe hantée, mais bien d'une mise en conditions de perception d'une présence par la chaleur et le volume que présente la robe. On ne met pas en scène la hantise, on la fait ressentir de manière empirique. Il ne s'agit pas d'un concept, mais d'une sensation devant le spectacle, ou devrais-je dire avec le spectacle, car c'est véritablement ma présence qui rend celui-ci possible et c'est par ma participation que la chose s'anime. La sensation de présence devant l'objet inerte devient alors une hantise parce qu'il y a dualité d'une émotion. L'expérience de la hantise engendre la sensation d'une incarnation. La sensation thermique me permet de construire l'incarnation de la robe en une présence vivante et la robe ainsi personnifiée se transforme sous mes yeux et dans ma conscience.

3.2.5 Le langage comme nourriture de l'aperception

Non seulement ma présence enclenche le mécanisme qui diffuse la chaleur dans la pièce, mais elle génère du même coup le démarrage d'un projecteur. Celui-ci diffuse alors lumière et mots qui prennent forme en un message, qui, dans le contexte présent, renchérit les sensations liées à l'expérience de la robe. Si la robe me fournit de l'information sur sa situation psychique, elle crée au même moment une ouverture vers la personnification de l'être animé. Les paroles génèrent du même coup une consolidation de l'expérience de la présence se vivant au même

moment où les écrits apparaissent. Je lis et le texte devient ce que je vis au même moment. Voici le message diffusé par le projecteur :

"There is a barbed wire wrapped all around my head and my skin grates on my flesh from the inside. How can you be so comfortable only five inches to the left of me? I don't want to hear myself think, feel myself move. It's not that I want to be numb, I want to slip under your skin: I will listen for the sound you hear, feed on your thought, wear your clothes. Now I have your attitude and you're not comfortable anymore. Making them yours, you relieved me of my opinions, habits, impulses, I should be grateful but instead you're beginning to irritate me: I'm not going to live with myself inside your body, and I would rather practice being new on someone else."

Il ne s'agit pas ici d'une analyse littéraire de ce court texte, mais j'aimerais simplement le regarder de plus près pour souligner combien il consolide l'expérience de la présence et de la sensation de hantise. Dans ce message qui semble s'adresser directement à celui qui a engendré le dialogue par sa simple intrusion dans la pièce, la robe « parle ». Elle raconte ce qu'elle ressent. Son psychisme est étalé sur le mur sous forme de langage. Elle me rappelle dès le départ que c'est elle qui parle. Elle décrit ce que je ne vois pas, mais que je m'imagine dès l'animation calorifique du dispositif. Ainsi, elle parle de sa tête enveloppée dans le barbelé « there is a barbed wire wrapped around my head (...) ». Une description que je n'ai alors pas trop de difficultés à imaginer étant donné l'apparence du reste du corps moulé dans un matériau métallique. Elle n'est plus une robe, car elle a bel et bien une tête à laquelle je n'ai pas accès visuellement au premier abord, mais que je construis d'emblée comme une aperception avec l'expérience de la robe. La tête prend ici une forme plus précise par les mots qui la décrivent et me permet de consolider mon aperception de celle-ci qui s'était déjà construite avec l'espace corporel de la robe. Elle partage ses souffrances : « (...) and my skin grates on my flesh from the inside. » Sa peau, sa chair, une autre aperception qui s'érigait tranquillement avec l'incarnation de la robe. C'est véritablement tout son aspect physique et vivant qui apparaît ici avec le phénomène de la souffrance de la peau.

Je peux m'imaginer la sensation souffrante dont pourrait procurer l'enfilage de cette peau métallique lorsque j'envisage habiter l'espace de la robe. Le partage de ses souffrances fait aussi advenir une certaine forme d'empathie, un sentiment qui ne saurait émerger que de la prise de conscience de l'existence de l'*Alter ego*, l'autre être humain aussi doté d'un psychisme.

La robe s'adresse à son spectateur qui, tout à coup, pourrait même ressentir le malaise de sa propre présence, parce qu'après tout, il semble que je me sois immiscée dans l'intimité d'une autre présence : «How can you be so comfortable only five inches to the left of me?». Ainsi, elle fait même référence à la distance physique approximative où je me trouve par rapport à elle. Elle prescrit ma sensation future envers elle : «It's not that I want to be numb, I want to slip under your skin: I will listen for the sound you hear, feed on your thought, wear your clothes». Les mots s'enchaînent ainsi comme pour montrer l'entrelacement qui était déjà établi par la chaleur émanée. Elle souhaite entrer sous ma peau et voilà qu'elle le fait véritablement, parce que la chaleur atteint le derme en profondeur plus que les autres sensations thermiques (froideur, tiédeur...etc.). Elle s'incruste et me hante jusqu'à me posséder et du même coup me déposséder. Elle nourrit effectivement mes pensées en cet instant de perception et m'habille parce que j'en suis immergée. Plus hypnotiques, bien que quelque peu repoussantes, les paroles suivent le cours de mes propres sensations qui semblent à leur tour s'empreindre de réciprocité avec cette robe. Un peu agressive, elle souhaite certainement mon inconfort. Je construis tranquillement ce faux *Alter* qui fait grandir en moi la déchirure du fait qu'elle est Autre, qu'elle existe de manière autonome, jusqu'à ce qu'elle me ramène à l'esprit le fait indubitable que j'en construis moi-même toute l'altérité. La créature qui cherchait à se fusionner et qui s'infiltrait dans mon intimité me rejette maintenant sans pitié : "I should be grateful but instead you're beginning to irritate me: I'm not going to live with myself inside your body, and I would rather practice being new on someone else." Peut-être avec le prochain spectateur? Le texte projeté laisse place à une

panoplie d'interprétations et de « chemins psychiques », mais son expérimentation *hic et nunc* est directement vécue avec les sensations tactiles et visuelles de l'image vivante. J'aurais pu ne pas lire le texte et ressentir ses éléments comme je l'ai démontré plus tôt avec les éléments d'attraction et de répulsion que la robe invoque, mais les mots nourrissent l'aperception psychique de l'« être » que j'érige.

3.2.6 *Le corps participant*

La chaleur n'est pas représentée, elle est présente. De même que la robe n'est pas une représentation de la robe elle est « présentification » de celle-ci, dans tout son volume. Elle s'incarne par ma présence et ses paroles se profilent sur le mur, dans la lumière du projecteur déclenché à son tour par mon mouvement. La représentation est à la fois l'objet de la représentation. La présence est mise en conditions de perception parce que mon corps s'apparie au volume et parce que l'image de mon corps peut s'y projeter. L'objet s'anime parce que mes sens s'unifient en une seule sensation, regroupant à la fois la sensation de la chaleur, la sensation du mouvement (allumage des dispositifs, nichrome et projecteurs de lumière), la sensation visuelle, ainsi que la sensation qui accompagne la cognition reliée au contenu du langage. La chaleur me plonge dans un espace vécu dans lequel je suis tout à coup immergée. La distance entre moi et l'objet n'existe plus, du moins elle s'en voit transformée. Visuellement la robe se tient à une bonne distance de moi, mais ma sensation tactile m'induit une toute autre information car la chaleur atteint mon corps. Il s'agit là d'une rencontre corporelle différente de la rencontre corporelle visuelle, qui était là au départ, lorsque j'ai mis le pied dans la pièce.

La robe m'apparaît hantée parce que tel est son effet d'intrusion sensorielle sur le spectateur par la chaleur et la lumière qui s'en dégagent. La hantise est la part de transcendance dans l'expérience vécue. Elle est déchirure et offre un dédoublement de l'intentionnalité. Elle ne concorde pas avec ce que je perçois

d'emblée, une robe de nichrome formée de fils argentés. Si l'on avait voulu ici imiter un être humain, l'artiste avait à sa disposition bien plus de moyens que ceux utilisés pour la confection de cette robe. Les nouvelles technologies permettent des reproductions beaucoup plus réalistes du corps humain et des dispositifs beaucoup plus performants pour les animer. La robe de Sterbak n'est pas ainsi, sa présence est toute à construire : elle fonctionne par la participation. Elle ne représente pas quoi que ce soit, un être humain quelconque, mais bien une robe volumineuse qui s'anime. Ce qui est représenté est cela même que je perçois. Elle met en conditions de perception une présence à la manière d'une hantise.

3.2.7 *Présence duelle et envoûtement*

Si l'*auto-portance* de la robe lui conférait déjà cet effet de présence, c'est qu'on y voyait un corps, même si la tête était comme disparue de ce corps, un corps féminin. La féminité est générée par le vêtement dont la forme rappelle les robes de bal. Il n'y a pas simplement un vêtement, mais un vêtement qui suppose un corps, comme si on avait construit la sculpture en la moulant sur un corps. Si elle attire à première vue, la chaleur intense me repousse par la suite. Je l'ai exposé plus tôt, la robe effectue à la fois une attraction parce que chaleureuse et énigmatique, et une répulsion parce que brûlante et agressive. Il en va de même du texte qui défile sur le mur. Cette dualité dans l'expérience de la présence de la sculpture est à mon avis métaphorique du sentiment de l'envoûtement qui s'intensifie par la hantise et finalement s'atténue dans l'aversion. Ces éléments sont en quelque sorte le parcours vécu généré par l'œuvre, les sentiments qui sont suscités durant son exploration.

Même si je ne suis pas en mouvement dans la pièce, il y a tout de même un parcours qui me semble prescrit par l'œuvre. Un parcours vécu qui diffère de celui qui se traduisait dans l'œuvre de Cardiff. L'exploration du motet engendrait un

parcours de la pièce musicale. La seule direction prescrite par cette œuvre était celle de l'irréversibilité de la pièce musicale, qui, malgré toute l'épaisseur de son exploration, possédait un début et une fin, un sens unique. Toutefois, à l'intérieur de ce chemin étroit, il y avait toute la densité de la pièce musicale diffusée à travers l'espace qui me permettait d'orchestrer mon appréhension du motet à ma guise. Ce parcours vécu pouvait se faire par la direction de mon intentionnalité sur certaines sonorités et se traduire par mon déplacement physique dans l'œuvre. Ici, le parcours commandé est plus de l'ordre de la sensation. Il n'y a pas véritablement un début et une fin de l'œuvre, si ce n'est que du déclenchement des mécanismes internes à celle-ci, mais plutôt un chemin interne de la construction de la présence qui discordera pour devenir duelle. La présence qui s'érige dans ma conscience, du même coup, me fait prendre conscience de ma propre existence au sein même de l'œuvre parce que le danger qui l'anime m'empêche de me contenter de la contempler passivement. Elle m'attire, voilà son début, elle m'agresse, voilà sa fin. Elle se termine parce que le sentiment qu'elle provoque en moi, sur mon épiderme, ne me pousse pas à la découvrir davantage. Sa présence oscille entre la frontière fragile de l'agréable et de l'insoutenable, de l'attrait et de la domination, du charme et du maléfice, ainsi de la présence duelle de l'envoûtement.

3.3 Helen Choe, *Too Sweet Go Away*, Phénoménologie de l'odeur.



Figure 3.3.1 : Helen Choe, *Too Sweet, Go Away*, 2004,

3.3.1 Too Sweet Go Away: *Description*

L'œuvre d'Helen Choe est une installation composée d'un amoncellement de sucre cristallisé sur le plancher, disposé de sorte à produire des formes anthropomorphiques féminines. La seule image trouvée pour la représentation de l'œuvre, ne rend pas bien l'ensemble de celle-ci. Comme on n'y voit pas la forme globale, l'anthropomorphisme est difficile à déceler, mais toutefois, c'est véritablement les formes courbes féminines qui y sont représentées (hanches, seins, fesses). Des petits savons sculptés et bulles de bain colorés sont apposés à différents endroits sur les formes, comme de petits bijoux odorants. L'odeur du savon est omniprésente dans la pièce.

3.3.2 *Le sucre, la peau*

Les formes gisant sur le plancher brillent sous les lumières de la galerie et dévoilent, malgré leur aspect unitaire, leur propre fragmentation. Le matériau, le sucre cristallisé, s'étend sur le sol, formant comme des corps féminins entremêlés et un peu morcelés. Les formes mouvantes, parce que les reflets de la lumière sur le sucre ne cessent de faire bouger notre regard sur la fragile sculpture, dévoilent une peau d'un blanc aseptisé. Elles respirent par leur mouvement continu, celui de notre œil, mais aussi par les milliers de petits pores que génèrent les grains de sucre. Je rencontre donc des corps, ou des formes corporelles, dans lesquelles je peux facilement projeter le mien, car étendue sur le sol, j'occuperais sans doute l'espace un peu de cette manière dans cette position. Il y aurait comme plusieurs corps, du moins des formes, qui, lorsque je les contemple, me rappellent celles des corps humains. Sur ces formes courbes auxquelles je m'apparie, des savons et bulles de

bains y sont apposés et prennent l'allure de bonbons colorés et de bijoux sur un corps ainsi légèrement habillé. Il s'agit là de la rencontre corporelle visuelle.

3.3.3 La physicalité de l'odeur, le souvenir

Dès lors que je m'approche des formes anthropomorphiques, une odeur de savon s'immisce dans mes narines pour s'imbiber aussitôt dans ma mémoire et en faire ressurgir le souvenir le plus évident : l'odeur corporelle. Je rencontre une odeur que j'associe au corps, et ainsi je fais la rencontre d'un corps se confirmant par ce qui se trouve sous mes yeux, une forme humaine sur le plancher. Je respire une odeur qui n'est pas mienne, mais qui s'apparente quelque peu à mon odeur, parce que j'utilise, moi aussi, du savon. Il y a toutes sortes d'odeurs de savon, toutefois, il y a dans toutes ces odeurs souvent quelque chose de spécifique, me disant qu'il s'agit bien de savon pour le corps et non d'un autre produit quelconque ou encore d'un savon pour un autre usage. Il y a quelque chose de commun et de récurrent, faisant en sorte que j'apparie cette odeur à ma propre odeur, bien qu'elle ne soit pas identique. Il y a cohérence. À partir de cette cohérence, j'introduis tranquillement une aperception de l'Autre, le corps de l'Autre en tant que vivant et émanant quelque chose que j'apparie à ma propre émanation. Du même coup je sais que cette odeur, bien qu'elle entre en moi, n'émane pas de moi, malgré le risque que cette odeur m'imprègne si je reste longtemps dans cette pièce. Elle pourrait devenir partiellement mienne. Il s'agit là d'une odeur que je dirais partiellement corporelle dans la mesure où elle est ajoutée (elle n'émane pas du corps naturel) et que je l'associe au corps par une pure convention parce que, dans le monde dans lequel je vis, cette odeur se rattache au corps humain exclusivement. Son souvenir est vécu, mais il fait partie d'un monde commun. Je pourrais ainsi ressentir comme Autre,

l'odeur qui se dépose sur mon corps. Toutefois je sais que cette odeur de savon provient, en premier lieu, de ce corps respirant qui n'est pas mien.

L'odeur a une source et je la repère donc aisément. Elle m'indique qu'il y a quelque chose qui la génère, elle émane de quelque chose. Par cette sensorialité, la forme anthropomorphique se répand dans l'espace et se densifie pour venir me toucher intimement. Elle entre dans mes narines et génère mes souvenirs. La sculpture n'est pas simplement amoncellement de sucre dessinant une forme humaine par terre, elle est présente dans toute la pièce. Elle m'enveloppe et son odeur consolide son unité, sa présence en tant qu'entité. Je suis en contact constant avec elle, je ne peux véritablement ignorer sa présence à moins de sortir de la pièce ou de boucher d'une quelconque manière les orifices qui me permettent de la détecter. Lorsque je suis dans le couloir et que je me dirige vers la salle d'exposition, l'odeur m'attire. Je la cherche, je cherche sa source. Lorsque j'arrive dans la pièce, l'odeur devient irritante et repoussante parce qu'elle est trop intense. Elle m'irrite et ainsi me « demande » corporellement de m'en éloigner. C'est donc dire qu'elle pourra même interagir sur mon déplacement dans l'espace, parce qu'au départ elle m'intrigue et par la suite elle m'agresse et devient insoutenable. Mon corps réagit au sien. Sa présence est, tout comme la robe de Sterbak, une présence duelle.

L'ambiance odorante crée donc à la fois un degré d'intimité avec l'objet, mais du même coup, une déchirure nécessaire à la constitution de l'Autre et donc au sentiment d'intimité lui-même. Comment pourrais-je me sentir près de quelqu'un sans en concevoir son altérité? Son odeur m'envahit, je ne sens plus du tout mon odeur, c'est elle qui prend l'espace. Je suis chez elle. J'érige sa présence hors de moi parce que l'odeur que je respire n'est pas mienne, bien qu'elle y ressemble. Je regarde cette peau qui s'incarne au fur et à mesure que je la respire. Autant la perception de l'odeur m'offre un rapport intime avec la sculpture, autant elle

déclenche en moi sa présence comme Autre. Il est vrai que l'odeur du savon pour le corps pourrait dans certains cas évoquer autre chose que l'odeur généralement attribuée au corps humain. Elle pourrait éveiller le souvenir de l'odeur d'une personne en particulier et, tout à coup, la forme anthropomorphique se personnifierait, ce qui l'animerait davantage. La manière dont la sculpture sollicite mon espace vécu me plonge dans mes souvenirs et influe sur ma perception de la sculpture et même sur la construction fragile d'un psychisme parce que je réagis à celle-ci. L'odeur se répand et s'imprègne dans l'air, c'est le seul moyen par lequel elle peut nous révéler son existence. Elle génère alors un espace particulier, elle le colore.

3.3.4 Le numineux, une peau qui respire

Si l'odeur entre en moi et que, par ce mouvement je quitte l'espace commun parce que je m'immerge dans la densité de l'air ambiant et que, par le fait même, je réside en mon intérieur avec des souvenirs qui me portent vers l'extérieur, l'odeur devient en quelque sorte l'âme de la forme charnelle. Je l'incarne moi-même par des associations passives, au sens husserlien. Il est même ici intéressant de faire le rapprochement entre l'âme et l'odeur, telles qu'elles pourraient se donner à moi dans ma perception visuelle « imaginaire ». Il est certain que l'âme est non seulement invisible, telle l'odeur, mais elle est une aperception, une construction et même une croyance. Je l'ai mentionné plusieurs fois au cours de cette étude, l'âme est un concept relevant d'une prédisposition : elle ne va pas de soi. Toutefois je souhaite parler ici de l'âme en tant que vie, animation de l'inerte. Si elle représente pour moi la vie qui anime le corps, l'élément invisible que je présuppose parce que je suis moi-même dotée d'un psychisme qui régit mon corps, elle peut m'apparaître un peu telle l'odeur. La surface charnelle créée par le sucre respire à la puissance de son odeur. L'âme, bien qu'il s'agisse d'un concept, est insaisissable. Elle est le

psychisme qui transparaît parce que je l'érige comme tel. Elle nécessite, tout comme l'odeur, un support corporel pour être perçue :

« Enfouies, cachées, toutes deux sont composées d'atomes minuscules dont la perte n'entraîne aucune modification de poids et de forme du corps. L'évasion de l'âme hors de l'enveloppe charnelle n'est pas sans rappeler celle d'une exhalaison : elle monte des profondeurs, suit les méandres des canaux internes jusqu'aux pores. Une fois à l'extérieur, elle flotte dans l'atmosphère comme un parfum. Mais la vie à l'air libre de l'une comme de l'autre est des plus brèves : L'âme sans abri qui la protège ne peut subsister; quant à l'odeur, elle s'évanouit rapidement.⁵⁴ »

Le parallèle entre ce qui anime un corps et l'odeur est intéressant dans la mesure où l'âme comme l'odeur n'existent que par quelque chose, un support concret sans quoi elles disparaissent aussitôt. Si l'exhalaison se compare à ce qui anime le corps, il n'est pas étrange de ressentir la présence par la respiration. La présence d'une odeur et les petits pores créés par les grains de sucre génèrent une surface charnelle respirante.

3.3.5 Réenchantement du matériau comestible

Le sucre cristallisé, un aliment habituel faisant partie du quotidien de bien des gens, est-il ici encore du sucre? C'est Dagognet qui fait valoir l'idée que l'accumulation d'un objet alimentaire permet de transformer la qualité même de l'objet :

« imaginons que nous apercevions des kilos d'oranges! Nous ne les mangerons pas toutes, elles échappent en partie de ce fait à leur fonction de nutrition et de délectation. Elles deviennent des sphères superposées en équilibre les unes sur les autres (...) ⁵⁵ ».

⁵⁴ Annick Le Guerrer, *Les pouvoirs de l'odeur*, Paris, O. Jacob, 1998.

⁵⁵ François Dagognet, *L'éloge de l'objet*, Paris, Vrin, 1989, p.215

Je me rappelle toutefois avoir vu des kilos de toutes les sortes de fruits à l'épicerie du coin et d'avoir ressenti une folle envie de les consommer. Ceci dit, je ne nie pas complètement l'idée de Dagonet, seulement je crois que l'aliment ne peut véritablement, dans ma perception, échapper à sa fonction de nutrition. D'ailleurs Dagonet mentionne bien que l'objet n'y échappe que partiellement, et j'ajouterais à cela le fait que le contexte joue sans doute pour beaucoup dans la perception de l'aliment. Je trouve toutefois cette idée intéressante parce qu'elle correspond en partie à mon expérience du matériau alimentaire lorsque j'ai fait la rencontre avec l'œuvre. Il y avait en moi une sorte de double sensation. D'une part, le sucre cristallisé s'amasse en une forme globale, celle du corps féminin. Il devient matériau, un véhicule par lequel un corps prend forme et se définit selon les qualités de ce véhicule. Les grains de sucre se perdent d'abord dans la masse et ces mêmes grains viennent définir cette masse. Les grains se réinventent en petits pores qui ensemble et par la forme globale deviennent le caractère spécifique de cette surface charnelle. Il n'est plus sucre, il est forme et les grains sont devenus des pores. Je redécouvre ici le matériau alimentaire pour ses qualités plastiques : sa brillance, sa blancheur, son grain. Il va sans dire que la grande quantité ici ne me permet pas d'envisager facilement sa consommation *hic et nunc*. D'ailleurs, je ne me souviens pas avoir déjà vu auparavant autant de sucre en un même instant de perception. Mais celui-ci revit sous un jour nouveau, je le vois autrement. Il se re-dévoile dans ma perception. À cette expérience s'ajoute celle de l'odeur qui consolide mon expérience de la présence d'un corps, plutôt que d'une masse de sucre. L'odeur du savon ne m'ouvre pas l'appétit, il y a comme un effet contradictoire visuel/olfactif, mais il crée au même moment l'harmonie du représenté.

D'autre part, je reconnais rapidement qu'il s'agit là de sucre, sans quoi il ne se re-dévoilerait même pas dans ma conscience. Il se dévoilerait tout simplement comme étant autre chose. Je sais pourtant qu'il s'agit de sucre et que celui-ci est comestible. Bien que l'odeur irritante du savon crée ici une tension sur ce point, le

goût entre dans ma sphère d'expérience de cette œuvre et le sucre en tant qu'aliment ne peut être nié. Il en était de même dans l'œuvre de Cardiff, pour le dévoilement du haut-parleur en une figure humaine. Il fallait bien que je reconnaisse aussi le haut-parleur d'abord. Ce qui est intéressant ici est que je pourrais, éventuellement, peut-être pas tout d'un seul coup, faire disparaître cette œuvre en la consommant. Je connais déjà sa saveur. L'odeur du savon vient toutefois trahir le goût sucré et m'éloigne sans cesse de ce désir, par le fait même s'affaiblissant, de consommer ne serait-ce qu'une infime partie de la sculpture. Elle existe en tant qu'unité, je n'arrive plus vraiment à me traduire son morcellement. La présence du corps fait quelque peu disparaître la fonction alimentaire du sucre, mais pas totalement.

3.3.6 *Sculpter le savon/sculpter le parfum*

Les petits savons truffant les formes anthropomorphiques sont tous sculptés de formes courbes comme celles du corps. On y a creusé des cavités afin d'y insérer parfois des perles ou des bulles de bains, des étranges bijoux colorés. Ces sculptures, qui habillent partiellement la forme humaine, ne sont pas sans rappeler la graisse animale qui les constitue. Sculpter la forme du savon est chose bien différente que sculpter l'odeur elle-même. Ici le parfum qui se dégage n'est pas réellement trafiqué en tant que tel. Sculpter un parfum peut être l'ouvrage de sa construction à l'aide de différentes sources odorantes formant ainsi une « (...) nouvelle découpe de la forme cosmique (...) »⁵⁶. Tels les sons constituant le motet de Cardiff, les odeurs viendraient comme s'unifier pour former une nouvelle fragrance toute construite dans ma perception. Je pourrais cependant beaucoup moins facilement dissocier les différentes odeurs qui composent la fragrance que les

⁵⁶ Thérèse Vian, *Parfums de sculptures*, Materia Prima, Paris, 1999 p.10

voix qui érigent le Motet. Telle serait une manière de sculpter l'odeur : les odeurs choisies formeraient en symbiose la fragrance nouvelle. Dans le cas de l'œuvre de Choe, le parfum est travaillé sans être dénaturé de manière odorante, sans se perdre dans une fragrance autre que ce qu'elle est. L'odeur, le souvenir qu'elle génère, est réutilisée pour consolider une perception visuelle et une sensation de corporalité. Ici l'artiste « (...) s'inspire d'une fragrance déjà sculptée dans la matérialité odorante du monde et l'associe ou le met en scène dans une forme plastique⁵⁷ » Le parfum est sculpté de manière à fournir une condition de perception de la présence corporelle humaine.

3.3.7 Entre le désir et le cannibalisme



Figure 3.3.2. : *Untitled (Ross)* , Félix Gonzales Torres

Si le matériau sucré offre, dans l'œuvre de Choe, une véritable sensation de surface charnelle générée par le mouvement de la brillance et le grain, il suscite tout de même le goût. Il fait du même coup écho au désir sexuel relié au corps étendu. La présence de la sculpture s'érige comme une présence sensuelle, mais consommable aussi. Les savons prennent, par ailleurs, étrangement des allures de

⁵⁷ *Idem*

bonbons et de gâteries. Si Félix Gonzales Torres, de manière plus conceptuelle que pragmatique, avait représenté ses amis décédés par un tas de bonbons du même poids que celui de l' « âme » (vingt et un grammes étant ce qui semblerait nous échapper lorsque nous perdons la vie), par le nom associé à ce tas de bonbon, le désir de les consommer devenait en revanche plus inquiétant. Du même coup, les bonbons, que sans doute plusieurs spectateurs n'hésiteront pas à consommer, s'animent non seulement par le fait qu'ils symbolisent le corps humain, mais par l'identité reliée au nom qui est attribué. Il en est d'autant plus étrange de consommer la sculpture de Choe dans la mesure où cette consommation implique d'emblée une déformation de la forme globale qui est celle d'un corps humain. Lorsque les bonbons, dans le cas de Torres, ou que le sucre, dans le cas de Choe, sont consommés, c'est aussi un être qui disparaît à l'intérieur de la représentation. La consommation potentielle génère l'idée de la disparition et de la déformation. Une défiguration qui me transformerait, dans le cadre de cette œuvre, en un acteur qui dévore un corps humain, aussi petite que puisse être la partie mangée. Dans le cadre même de la représentation, de laquelle je fais partie, émerge alors un autre type de tension duelle, entre le représenté et le matériau consommable et éphémère. Je suis concernée, par ma perception visuelle de l'odeur et par la présence d'un corps. Je lutte ainsi contre ma perception visuelle du goût qui ferait de moi celle qui mange ce corps. C'est donc à la fois entre l'agréable et l'insoutenable de l'odeur, ainsi qu'entre le désir et le cannibalisme, que la figure de sucre s'érige.

3.4 Marianne Corless, *Lodge* et autres œuvres de fourrure : phénoménologie de la tactilité



Figure 3.4. 1 : Marianne Corless, *Lodge*, (extérieur), 2004.



Figure 3.4.2 : Marianne Corless, *Lodge*, (intérieur), 2004

3.4.1 Marianne Corless, *Lodge* : Description

Lodge est une petite maison, une sorte d'abri en forme de dôme. De la grandeur moyenne d'une tente de camping. Ce petit abri est constitué de peaux d'animaux, résidus de vieux manteaux et autres vêtements de fourrure minutieusement cousus les uns aux autres. La peau se trouve vers l'extérieur de l'abri, mais la fourrure est à l'intérieur de celui-ci. À l'intérieur, un écran cathodique est installé dans lequel une vidéo est projetée. On y voit du poil en gros plan dans un mouvement continu.

3.4.2 La rencontre épidermique

Lorsque j'entre dans la salle où se trouve le *Lodge* de Corless, ce que je vois en premier lieu est un abri. Un abri toutefois étrange qui me rappelle peut-être celui des amérindiens parce qu'il est fait de peaux d'animaux, mais avec un je-ne-sais-

quoi des Inuits, par la forme en dôme, telle celle d'un igloo, qui est ici créée. Il me faut peu de temps pour comprendre qu'il est une nouvelle forme d'abri, me rappelant quelques habitats primitifs. Mon regard se pose sur cet abri et, au même moment, ma rétine touche les peaux ainsi exposées et cousues les unes aux autres pour constituer la totalité de celui-ci. Je reconnais la peau sous la fourrure parce qu'elle ressemble à la mienne. Elle a une texture visuelle particulière lorsqu'elle est séchée, mais elle s'apparente toujours à ma peau, dans les nuances de sa coloration comme dans ses effets. Elle a ici l'apparence du cuir, et me rappelle plus les animaux que les êtres humains. Toutefois elle génère le vivant qui, dans cette représentation, est réduit à une utilité. Cela ne m'amène pourtant pas à considérer cet objet comme un objet quelconque. Son inertie n'est pas aussi évidente que lorsque je regarde une table ou une chaise en bois. L'enveloppe charnelle interpelle mon corps, ma peau. Je n'arrive pas à faire abstraction de cette expérience de la rencontre des corps parce que je participe pleinement de cet « objet-peau ». Cette enveloppe m'indique le vivant, la peau est chair du vivant qu'elle enveloppe. Seulement ici cette peau est morte, mais elle porte la trace de la présence vivante. Elle l'évoque par le simple contact visuel. La peau morte est une empreinte, elle m'assure d'une présence. Elle est aussi un résidu, ce qui reste du vivant. Elle est un morceau de vie éteinte qui ne sera jamais véritablement inanimé à mes yeux parce qu'il existe comme une solidarité entre elle et moi. Je connais les sensations qu'elle traversait autrefois.

Cette peau défunte est du même coup dénaturée : sans échapper totalement à sa vitalité, elle la quitte un peu pour prendre la forme qu'on lui a ici donnée. S'agit-il toujours d'une peau? Si je la perçois comme telle, c'est que je lui fais le don de la vie au moment même où je la contemple. Cela arrive parce que la peau est un véhicule, celui me permettant le contact avec le monde extérieur et qui me donne des sensations particulières m'informant sur ce même monde. Elle m'informe sur la température et sur les textures. Elle génère, d'une certaine manière, un rapport au monde qui s'intègre dans l'unité sensorielle. Sa couleur se modifie selon des

événements extérieurs et des événements intérieurs. Avoir la peau de quelqu'un, c'est détenir sa vie, la lui déposséder. La peau n'est pas seulement un vêtement, ou un revêtement, elle participe à tout mon être. Elle est marquée par le temps, par mon temps. Elle est un intermédiaire, elle n'existe pas de manière autonome. Elle est beaucoup plus qu'un revêtement. Elle fait plus que m'habiller en reliant mon intérieur à mon extérieur. L'« objet-peau » est difficile à percevoir comme objet en tant que tel. Elle est sans doute plus facile à concevoir à travers la lorgnette de la biologie. Ici les peaux utilisées par Corless d'apparences assez rustiques dans leur traitement. Bien qu'elles proviennent de vêtements de fourrure, elles ne paraissent aucunement artificielles. La peau est, au sein de l'œuvre, à sa deuxième transformation, mais la première (le vêtement) se perd dans l'unité de la forme de l'abri.

3.4.3 *Le gouffre tactile*

L'extérieur de l'abri génère donc un espace charnel, celui d'une peau dénudée. Une ouverture invite à découvrir un espace habitable qui paradoxalement présente le côté externe de la matière charnelle : la fourrure. Ainsi, l'intérieur, tout fait de fourrure, présente des parties d'animaux, telles des queues et des pattes qui pendent au plafond de l'abri. Lorsque je m'accroupis pour entrer dans le *Lodge* (parce que l'œuvre m'impose cette posture pour la pénétrer), je suis totalement immergée dans un espace tactile. La seule et faible lumière à l'intérieur de l'abri est celle qui émane de l'écran cathodique. J'explore l'environnement en tâtonnant, soit pour me débusquer une place, soit pour explorer l'abri. Dès mon entrée dans le *Lodge*, je touche et suis touchée réciproquement. Non seulement parce que le tactile me renvoie toujours l'appareil, (si je touche de la main, ce que je touche me touche) mais je suis touchée par des choses sur lesquelles je ne dirige pas mon intention. Je suis immergée dans la fourrure et, lorsque je me déplace, des queues et des pattes

d'animaux me frôlent et entament un balancement par l'effet de mon mouvement. Par ma présence, par mon intrusion dans le *Lodge*, les choses bougent et s'animent.

Le sens du toucher, je l'ai évoqué plusieurs fois au cours de cette analyse, est réversible et kinesthésique. Je peux toucher volontairement quelque chose, c'est moi qui le touche ou encore tout à coup me sentir touchée, alors ce n'est plus moi qui touche, c'est autre chose. Le mouvement vient de l'extérieur, d'une autre intentionnalité que je construis au moment même où cela advient. Je confirme ou infirme par la suite s'il s'agit simplement d'un objet que j'ai moi-même accroché ou si cet objet s'est déplacé sans que je ne m'en aperçoive. Avant de nier la présence, je vis toutefois une rupture. L'altérité se forge dans ma conscience. Je peux être prise de panique et me demander ce qui m'a alors touchée. Voilà un phénomène qui s'expérimente sans cesse dans le *Lodge* de Corless, ma présence anime les éléments du *Lodge* et ceux-ci répondent à ma présence. Le phénomène est un peu inquiétant parce qu'il fait noir et que tout semble bouger autour de mon corps. La matière organique s'agite par ma présence et, ainsi elle s'incarne. La sensation kinesthésique est aussi importante, car sans mouvement, il n'y a pas de texture. Il y a le toucher, certes, mais pas la sensation d'une texture. C'est en bougeant ma main que je découvre l'espace tactile de la fourrure, cela me permettant du même coup d'en connaître la texture particulière. Et par cette modalité, qui n'est pas simplement un ajout sensoriel à l'expérience, c'est véritablement la « face du monde qui change ». Je plonge dans un espace tout autre.

3.4.4 Vidéo : dynamisme et incarnation

L'écran cathodique installé à l'intérieur du *Lodge* dégage une lumière qui attire de suite mon œil parmi toute cette obscurité. L'écran s'illumine et laisse

entrevoir, par la lumière qu'il génère, le matériau tout autour : la fourrure. Il est enfoui dans le poil, il semble donc en faire partie, mais il laisse découvrir du même coup un autre espace, l'espace virtuel vidéographique. Il est comme un abîme à l'intérieur de l'abri, à l'intérieur duquel je regarde ce qui s'y déroule, dans la continuité du décor de la fourrure. La vidéo présente du poil dans un mouvement incessant, dans un gros plan, comme pour nous faire entrer visuellement dans l'espace tactile. L'expérience se poursuit réellement au même moment où j'explore la vidéo parce que je suis installée dans le *Lodge*. Ce n'est pas un animal en mouvement que je vois ici, qui me rappellerait comment la fourrure est une enveloppe, mais bien cette enveloppe dans un mouvement continu lui donnant une animation autonome. Qu'est-ce qui s'anime ici? Je contemple l'espace tactile d'une manière que je n'aurais jamais pu le faire à l'œil nu. C'est bien le dispositif de la caméra et le gros plan qui me permettent d'entrer dans cet espace et d'en suivre le mouvement. La peau, la fourrure, s'incarne. Non pas comme être, mais un peu comme la robe de Jana Sterbak qui s'incarne comme « robe-être », ou encore la surface charnelle respirante de Choe, la peau devient ici « peau-être » : existante pour elle-même : représentation et objet de la représentation.

Cela me rappelle les rituels primitifs dans lesquels l'âme se retrouve jusque dans les cheveux, les poils ou les rognures d'ongles de l'individu. Détenir les cheveux de quelqu'un est détenir une partie de lui-même, car les cheveux ne seront jamais des objets inertes. Ils sont le prolongement de l'être, une partie de lui qui en contient toutefois la totalité. Gare à celui qui détient ne serait-ce qu'un poil de vous parce qu'il peut ainsi avoir le pouvoir sur vous-même. Tout ce qui provient du corps n'est pas seulement une partie du corps, une partie d'un tout, mais l'unité est partout parce qu'il contient la vie. La *dynamis*, qui par ma participation perdure, me redévoile le matériau organique dans toute sa présence.

3.4.5 Représenter le corps/sculpter le corps.

La peau morte, transfigurée par les coutures et l'unité multicolore de l'abri, est donc corps. On aurait pu choisir ici n'importe quel matériau inerte pour construire l'abri, mais il se trouve que le matériau est celui des corps. Ces corps se mouvaient avant de se retrouver ici. Je m'apparie à cet objet qui, du même coup, n'est pas un objet comme les autres parce qu'il ne peut être là sans qu'une quelconque vie l'ait animé à un moment donné. Dans l'œuvre de Cardiff, la voix était le matériau corporel sculpté par le spectateur et le dispositif technique devenait support corporel « représenté » de cette voix. C'est-à-dire que le dispositif n'est pas corps, mais occupe l'espace et fonctionne comme un corps lors de la perception visuo-auditive. Dans celle de Sterbak, le corps est évoqué par la forme et la manière dont cette forme occupe l'espace, mais aussi par la représentation du vêtement qui génère d'emblée la possibilité d'un corps. La chaleur amplifiait cette présence corporelle et l'animait. Dans l'œuvre de Choe, c'était à la fois les formes (l'unité de la sculpture), l'espace occupé par les formes, et le matériau (le sucre) qui évoquaient le corps. L'un évoquait la forme, l'autre la peau et les pores. L'odeur corporelle offrait un contact particulier avec la sculpture en lui donnant toute la présence de cette corporalité. Ici, le rapport au corps est différent, il n'est pas seulement espace corporel ou représentation évoquant le corps. On a véritablement sculpté le matériau organique pour que celui-ci se perde dans la forme sculptée. Le corps est là, mais il se représente autrement. Les peaux ont subi quelques déformations pour venir s'unir en une seule peau aux teintes variantes et picturales.

Il ne s'agit pas d'une forme anthropomorphe *a priori*, mais d'une mise en conditions de perception de celle-ci par le matériau. L'enveloppe charnelle devient tout à coup la mienne et je deviens l'âme de celle-ci, celle qui l'anime. Par mon mouvement tactile, je lui redonne vie et mouvement, parce que ma participation l'incarne aussitôt. C'est moi-même qui deviens l'esprit et le mouvement. On peut se

rappeler comment Jana Sterbak, dans sa fameuse *Robe de chair pour albinos anorexique*, avait sculpté le vêtement dans un matériau organique, plus précisément, de la viande de bœuf. L'enveloppe corporelle était devenue comme saignante. Elle était peau et vêtement à la fois, intérieur et extérieur au même moment. Cette fois on a quelque peu sculpté le corps en le représentant au même moment et c'est sans doute pourquoi son effet paradoxal est extrêmement fort. On pourrait dire que dans ce cas précis, la viande perd certainement de sa fonction nutritive, non pas seulement pour ses qualités esthétiques, mais pour celles de la chair elle-même. En fait, elle revient à ce qu'elle est au départ, de la chair animale vivante. C'est tout de même étrange de voir comment le passage par la représentation artistique ramène ici l'objet à ce qu'il est réellement. La viande n'est pas présentée dans un emballage, mais dans la représentation corporelle, indirectement par le vêtement, et donc, elle redevient corps. Il en est de même pour les vêtements qui ont servi à la constitution de l'abri car, non seulement ils disparaissent dans l'unité de la « sculpture », mais ils revoient le jour en redevenant ce qu'ils sont, de la peau et de la fourrure. Plus encore, l'objet vidéographique montre l'animation de cet élément charnel par le mouvement continu. C'est véritablement le matériau qui est tout considéré ici et à partir duquel on pourrait facilement voir un discours plus engagé (traite des fourrures), de l'ordre de la revendication : car en donnant ainsi vie au matériau animal, on prend conscience de sa présence en tant que vie.



Figure 3.4.3 Jana Sterbak, *Robe de chair pour albinos anorexique*, 1998.

Le matériau organique de la fourrure et de la peau semble avoir été une source d'inspiration pour l'artiste Marianne Corless, qui en a fait usage pour l'ensemble de sa production. Si la teneur politique est beaucoup plus évidente dans ses représentations de drapeaux canadiens en fourrure et dans celles des personnages ayant marqué le paysage du Canada à son tout début, la prise de conscience est d'abord quelque chose de tactile et de pragmatique. Le matériau organique dévoile non seulement un commentaire politique, mais il éveille la présence de l'œuvre comme présence corporelle, quelque chose qui est lié d'une certaine manière à moi, à mon corps. Dans *Fur Queen*, par exemple, la fourrure est utilisée pour créer un portrait. C'est dans les deux dimensions que le corps est représenté, par les nuances des couleurs de la fourrure et non par la forme elle-même prise par le matériau. Le matériau est sculpté ou plutôt agencé en fonction de sa coloration. Les portraits évoquent le corps parce que le matériau est celui d'un corps, mais aussi par la représentation du portrait qui est aussi forme anthropomorphique. Si déjà lorsque je perçois un portrait je ne saurais m'empêcher d'y reconstruire un peu l'*alter ego*, la présence dans la représentation, le matériau organique ajoute certainement une condition de perception à cet effet de présence. Il

y a comme cette sensation de l'Autre par la mise en conditions de perception que crée le portrait, mais aussi par la présence du matériau organique et sa tactilité. La profondeur tactile du matériau est peut-être niée par la superficialité de la représentation du portrait, mais elle ne disparaît pas pour autant. Elle crée à mon avis cet effet d'étrangeté, de richesse d'une part, mais puisque même le visage est fait de poils, la représentation prend une autre allure que si ce n'était que les vêtements de la reine qui étaient de fourrure.



Figure 3.4.4 *Fur Queen*, 2002

Dans tous les cas, c'est le paradoxe pragmatique de la présence, abri/peau, portrait/fourrure et robe/viande qui engendre tout un nœud de sensations et, par le fait même, de significations potentielles. La solidarité entre mon corps et le matériau organique crée d'emblée un appariement qui peut se présenter dans la

répulsion comme dans l'attraction, mais qui m'interpelle autrement qu'un matériau inerte. La fourrure invoque la présence, l'incarne d'une certaine manière. Fourrure et visage ne vont pas de pair, tout comme abri et peau ainsi que viande et robe. Il s'agit plutôt d'affinités électives, des éléments qui se marient difficilement. Ils viennent ici s'harmoniser pour créer une sensation globale de présence.

Les affinités électives créent cette tension duelle dans la perception de chacune des œuvres : voix humaine/haut-parleur engendrant le dualisme du rachitisme et de la chair, chaleur attirante/chaleur repoussante engendrant la peur et l'attirance, corps de sucre/odeur de savon entraînant le désir et le cannibalisme et peau ou fourrure/objet ou portrait suscitant à la fois solidarité et distanciation. Elles sont certainement mes propres tensions, celles que j'érige parce que je suis à la fois primitive et moderne et que les sensations étranges ne me sont pas familières. Elles sont des tensions duelles parce que je ne parviens pas à me laisser anéantir par le *tremendum*, mais demeurent tensions parce que je m'y laisse toutefois un peu prendre par le *mysterium*. Tout à coup j'y participe et, par cette participation, j'en deviens une partie de la représentation. Je ré-enchanter une partie du monde parce que je m'y représente autrement. La tension duelle générale de toutes ces œuvres et qui sous-tend toutes les autres est celle de la présence/inertie, ce que je connais inerte par opposition au phénomène de l'expérience de l'œuvre qui change les paramètres de la perception. Il s'agit ici, et tout au long de ce mémoire, d'une description d'un phénomène, celui de l'Autre et pour ce chapitre, de la sensation de présence de l'Autre lorsqu'il n'y en a pas réellement une. C'est précisément ce phénomène que j'ai voulu étudier dans les œuvres et c'est seulement par la participation que j'ai pu le décrire, parce qu'il n'existe même pas aux yeux de celui qui ne s'adonne pas à l'expérience. Ce phénomène de l'altérité lorsqu'il n'y a pas une présence humaine, celui de l'effet de présence, ne se nourrit que de la participation.

CONCLUSION

J'avais donc prévu un parcours, celui de la constitution de l'effet de présence dans la conscience. Il me semblait que cet effet de présence était très actuel et que les artistes, consciemment ou non, le mettaient souvent en œuvre. Ce chemin devait croiser d'autres chemins qui me permettraient de mieux comprendre la présence de cet effet dans l'art. Il ne s'agissait pas de haltes, mais ces petits chemins se raccrochaient tranquillement du principal pour mieux appréhender par la suite les structures complexes qui forment l'expérience des œuvres d'art. Il fallait donc bien défrayer la route vers l'effet de présence : ce qui l'engendre dans la perception et ce qu'elle génère dans la perception. Mes premiers pas (le premier chapitre) furent donc vers la présence elle-même, l'Autre vie humaine. Comme je ne m'intéresse pas ici à décrire la vie en tant que telle, mais bien le phénomène vivant dans la perception, il me fallait approcher l'Autre en tant que phénomène de ma conscience. J'ai donc exposé la méthode phénoménologique, qui demeurerait pour moi un point d'ancrage et une source d'inspiration, pour décrire le phénomène qui m'intéresserait tout au long de ce mémoire. L'*épochè* phénoménologique, le renversement du monde vers l'immanence, me permit d'approfondir l'embranchement principal qu'est celui du phénomène de la présence dans la conscience humaine. Cette description était rendue possible par le renversement de l'attitude naturelle qui se transforme pour laisser place à l'attitude lucide de l'ego transcendantal. Cela me permettrait par la suite, sous toutes réserves, de faire l'expérience d'un phénomène dans l'attitude naturelle et de pouvoir décrire celui-ci par la suite de manière un peu plus détachée.

L'exclusivité conférée au sens de la vue par Husserl limitait mes réflexions parce que je savais déjà que dans les œuvres que j'avais choisies d'étudier, il y avait polysensorialité. Il fallait que la présence puisse s'ériger autrement que par le visuel. Je me suis donc inspirée de la philosophie de Merleau-Ponty, qui reconnaît une

sorte de polysensorialité au sens du visuel, pour élargir le phénomène de la présence. Cette polysensorialité est reprise de manière beaucoup plus détaillée dans le dernier chapitre qui fait état de la présence auditive, tactile, odorifique, gustative et thermique. Cette piste d'investigation était donc approfondie pour chacune des sensorialités mentionnées dans les œuvres étudiées. La conscience intentionnelle, qui n'autorise aucune forme d'inconscient, me paraissait aussi un peu problématique dans le cas de l'appréhension de l'Autre, car celui-ci s'érige en partie du fait que je n'en suis pas le maître. Je me suis alors inspirée un peu de Lévinas et de la double-intentionnalité qu'il évoque pour faire advenir l'idée de rupture interne, celle qui accompagne souvent la présence de l'altérité, de toutes formes d'altérité. Parce que cela me serait aussi utile dans mon deuxième chapitre, j'ai introduit la notion du monde vécu et du monde commun de Merleau-Ponty, deux aspects de la perception du monde.

J'avais donc jusqu'ici accumulé un lourd bagage sur la manière dont la présence s'érigeait dans ma conscience en nuançant quelque peu les propos d'Husserl, mais cela ne m'était pas suffisant parce que le phénomène de présence en tant qu'effet n'était toujours pas décrit. Il me fallut alors poursuivre mon chemin en entamant une autre déviation qui s'avéra très utile à ma compréhension de l'effet de présence dans la conscience : celle de l'animisme. La description devait donc se complexifier un peu. Si en faisant l'expérience d'objets inertes, que sont les œuvres d'art choisies, je percevais une présence, le pourquoi de cette animation devait trouver une partie de sa réponse dans la présence elle-même, mais aussi dans la perception d'une présence artificielle qui serait commune. Ayant résolu en partie le problème de monde commun dans le premier chapitre : il n'existe pas un seul monde commun pour tous les individus, mais plusieurs mondes communs tous aussi valides les uns que les autres, je pouvais alors m'intéresser à celui du primitif. J'ai tôt buté sur un obstacle qu'était celui de l'indissociabilité, même conceptuelle, du monde commun et vécu chez le primitif, l'un est l'autre sans équivoque. Cet imbriquement

du sujet et de l'objet n'était toutefois pas très loin de l'approche phénoménologique. Il était donc intéressant d'approcher l'animisme, encore une fois, comme phénomène. Intéressantes sont les révélations de l'animisme, les actes qu'il a engendrés, mais c'est le phénomène perceptif de la présence qui m'intéressait ici. Cela m'a donc portée vers une redéfinition de la représentation elle-même que devraient par la suite subir les œuvres choisies, parce que ce n'était que par cette nouvelle définition que je pourrais les décrire un peu plus. C'est à travers une représentation collective que le primitif perçoit l'animation. Une représentation mouvante qui, par la suite, devient *numineuse*. Le terme *numineux* impliquait autant, dans le phénomène de présence, l'objet qui s'anime que la perception qui nourrit cette animation. Ainsi, une seule logique ne pouvait être possible dans l'animisme, comme Lévy-Bruhl le proclama si bien, c'était celle de la participation, de contribuer au spectacle. Si je redéfinissais la représentation artistique animée, de la même manière que la représentation collective animiste, les œuvres n'avaient pas une autre logique que celle de s'adonner à leur expérience. Elles étaient en elles-mêmes représentations et objets des représentations desquels le spectateur faisait entièrement partie.

L'analyse des œuvres me révéla toutefois un élément essentiel : je ne suis pas primitive, je ne peux laisser de côté toutes mes prédispositions culturelles lors de mon expérience de l'œuvre. Si cette œuvre éveille une émotion primitive, elle engendre du même coup une lutte avec ma perception plus moderne, plus rationnelle de cette expérience. L'œuvre devient un interstice auquel je participe et dans lequel des tensions apparaissent. Présence et inertie se confrontent pour créer des nœuds de significations possibles des œuvres qui, eux, sont issus de cette première tension qui en engendre d'autres. C'est bien l'expérience des œuvres, de prime abord, qui a suscité en moi l'envie de m'intéresser à l'effet de présence, parce que dans mon expérience naturelle je l'avais déjà ressenti. Il m'a fallu prendre quelques distances de cette première sensation, cette sensation primitive, sans

l'escamoter, pour extirper une valeur conceptuelle aux œuvres. Je repris donc les étapes de la méthode phénoménologique d'Husserl pour décrire la constitution de l'effet de présence dans chacune des œuvres de ce mémoire, pour ensuite rejoindre l'esprit primitif (que les œuvres suscitent parce que les représentations sont mouvantes et participationnelles) et sa manière de ressentir le monde environnant. Finalement je me suis intéressée à la tension duelle comme lieu de significations, à mi-chemin entre la constitution de l'Autre dans ma conscience et celle du primitif qui est complètement absorbée dans l'animation des choses.

La signification des œuvres ainsi « ouvertes » est inépuisable, car seule l'expérience et la conscience de chacun des phénomènes qui les constituent épuisent leur contenu. Elles cherchent un état d'esprit particulier, qui ne se retrouve plus aisément aujourd'hui puisque le regard sur le monde perd un peu de sa magie et de son émerveillement. Elles sont des lieux unificateurs de tensions et de contradictions qui quotidiennement ne se rencontrent pas. Il s'agit d'agencements d'objets qui n'ont pas de bonnes réponses. Des petites survivances primitives qui génèrent un partage de sensations énigmatiques qui, pour certains, paraîtront repoussantes parce qu'inintelligibles. Pour la même raison, elles seront pourtant attirantes pour d'autres. Qu'elles soient *tremendum* ou *mysterium*, elles sont, en tous les cas, irrévocablement numineuses.

BIBLIOGRAPHIE

Phénoménologie et altérité

Heidegger, Martin, « La question de la technique », *Essai et conférence*, Paris, Gallimard, 1958

Husserl, Edmund, 1962. *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, Paris, Gallimard, 1954.

-----, 1991. *Méditations Cartésiennes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949

-----, 2003, *Sur la phénoménologie de la conscience intime du temps*, Grenoble, G. Million, 1993-1917.

-----, 1991, *Problèmes fondamentaux de la phénoménologie*, Paris, Presses universitaires de France.

Levinas, Emmanuel. 1978. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Librairie générale française, 1978.

-----, *Entre nous, essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, 1991

Merleau-Ponty, Maurice. 1954. *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

-----, 1945. *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

-----, 1965, *Signes*, Paris, Gallimard.

-----, 1948, *Sens et non sens*, Paris, Nagel.

Sur le primitif et l'animisme

Bon, Denis, *L'animisme, l'âme du monde et le culte des esprits*, Paris, Éditions de Vecchi, S. A. , 1988

Eliade. Mircea 1965. *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1957.

-----, 1969. *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard.

-----, 1952, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1980.

Lévy-Bruhl, Lucien, *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*, Paris, Presses universitaires de France, 1963.

-----, *L'âme primitive*, Paris, Presses universitaires de France, 1963.

-----, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Presses universitaires de France, 1951.

Otto, Rudolf, 1969. *Le sacré*, Paris, petite bibliothèque Payot, 1929

Tylor, Edward Burnett, *Primitive Culture*, Londres, 1871

Welter, Gustave, *Les croyances primitives et leurs survivances : Précis de paléopsychologie*, Paris, Armand Colin, 1960.

Pour les œuvres

Bergson, Henri, 1919, *L'énergie spirituelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2003

Christov-Bakargiev, Carolyn, Janet Cardiff, Georges Bures Miller, P.S. 1 Contemporary Art Center, 2001, *Survey of Work Including Collaborations With Georges Bures Miller*, Long Island City, NY., P.S. 1 Contemporary Art Center

Dagognet, François, *L'éloge de l'objet*, Paris, Vrin, 1989, p.215.

Dutoit-Marco, Mary-Louise, *Tout savoir sur la voix*, Lausanne, P.-M. Favre, 1985

Eco, Umberto. 1962, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

-----, 1972 *La structure absente*, Paris, Mercure de France

Le Guerrer, Annick, *Les pouvoirs de l'odeur*, Paris, O. Jacob, 1998.

Musée des Beaux-arts du Canada, 2001, *Elusive Paradise*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada.

Renaud, Evrard, *Approches psychologiques de la personne hantée*, Étude de la hantise, Mémoire de maîtrise sous la direction de Franklin Rausky, Université Louis Pasteur de Strasbourg, France, 2005.

Vian, Thérèse, *Parfums de sculptures*, Materia Prima, Paris, 1999

Sur la postmodernité

Jeffrey, Denis, *Jouissance du passé : religion et postmodernité*, Paris, A. Colin, 1998.

-----, *Ritualité et postmodernité pour une éthique de la différence*, Montréal, Université du Québec à Montréal (thèse), 1993.

Maffesoli, Michel, *Le temps des tribus*, Paris, Librairie générale française, 1991